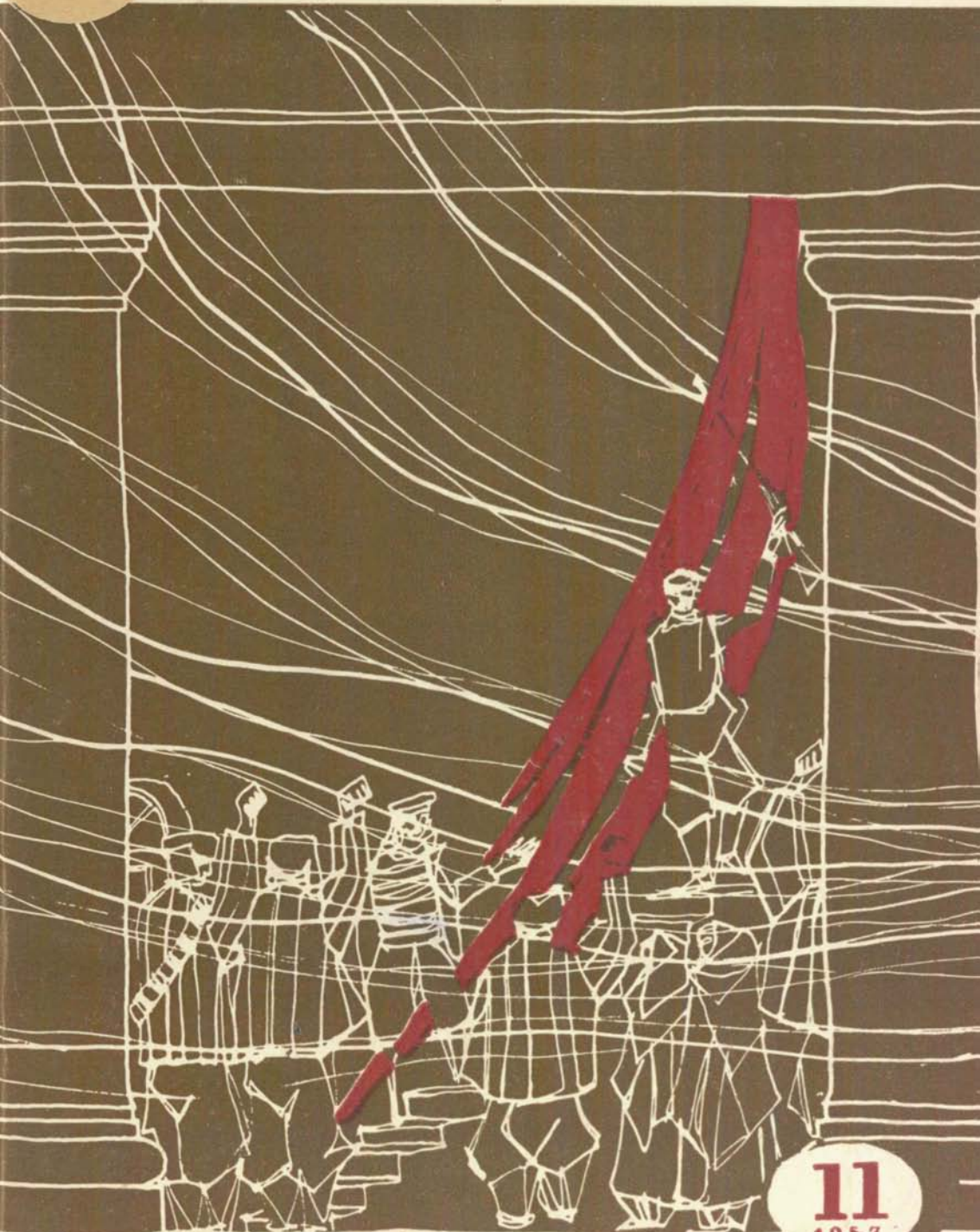
P II
0584

teatrul



11
1957

www.cimec.ro

t e a t r u l

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-șef: Horia DELEANU Colegiul de redacție: Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA

www.cimec.ro

t e a t r u l

noiembrie **11** 1957

anul II

		pag.
—	**Spiritul revoluției**	3
Lucia DEMETRIUS	**Sensurile literaturii revoluționare** . .	5
A. ȘUMSKI	**Căile de dezvoltare ale dramaturgiei sovietice**	8
Tamara GANE	**Arta sobrietății în dramă** . . .	13
Marcel BRESLAȘU	**Minunea „tragediilor optimiste"** . .	19
DISCUȚII . . .		
	. . . între actori (G. Calboreanu, Marietta Sadova, G. Vraca)	25
M. ALEXANDRESCU	**In laboratorul regizorilor** . . .	31
PUNCTE DE VEDERE		
Mihai RAICU	**Ceea ce „se poartă" și nu merge** . .	38
Simion ALTERESCU	**Fișe pentru o istorie a teatrului proletar în Romînia**	41
Vs. VIȘNEVSKI	**Munca asupra „Tragediei optimiste"**	47
Martin LINZER	**„Viața lui Galilei"**	52
—	**E. P. Kareakina: „O pagină glorioasă în istoria teatrului sovietic"** . . .	55
—	**Martinez Estrada: „Ziua de mîine a teatrului argentinean"**	57
CRONICA		
Horia DELEANU	**Publicul are cuvîntul**	59
	Florian POTRA — O victorie a provinciei; **Ecaterina OPROIU** — Piese fără întrebări; **Margareta BÂRBUȚĂ** — Anacronism; **T. STAICU** — Fețele unui teatru; **Mihai CRIȘAN** — Un debut demonstrativ; **Al. POPOVICI** — Numai . . . experimental; De la roman la teatrul radiofonic; **M. AL.** — Aproape de soluție . .	61

Fc 248.762

www.cimec.ro

Pag.

INSEMNĂRI

Radu ALBALA — Carmen et error . . . ; **Vasile TONEANU** — Ultima din marea falangă ; **Constantin TOIU** — Despre gest ; — Dialog constructiv . . 80

MERIDIANE

Festivalul teatrelor de dramă şi muzicale din U. R. S. S. ; Crezul unui artist ; Piese româneşti în Cehoslovacia ; Dramaturgie fără viitor ; Colocviu despre perenitatea lui Shaw . . . 86

Ştiri din...

U. R. S. S., Franţa, R. P. Bulgaria, S. U. A., R. Cehoslovacă, R. F. Germană, R. P. F. Iugoslavia, Grecia, R. P. Polonă, Anglia, R. P. Chineză, Spania, Turcia, Australia, Irlanda 91

CALENDAR 96

Coperta : Toni Gheorghiu

www.cimec.ro

Spiritul revoluției

Născută la răscruce de istorie din scînteia marilor frămîntări și prefaceri sociale, flacără vie și permanentă a celor oropsiți, Revoluția Socialistă din Octombrie inaugura, acum patruzeci de ani, o epocă nouă de vastă și deplină realizare a condiției umane. Pentru întîia oară, se creau temeliile unei democrații pentru mase, marcînd, cum scria Lenin, începutul unei „munci creatoare a zecilor de milioane de muncitori și țărani pentru aplicarea practică a socialismului".

Această activitate creatoare a început s-o ducă, umăr la umăr cu muncitorii, cu țăranii, și artistul — oglindă credincioasă a vieții, interpret inspirat al năzuințelor generale — călăuzit fiind de principiile înnoitoare ale revoluției, de spiritul ei, de acea „estetică a dreptății" cum spunea Gorki, de acel sîmbure generos de idei și simțăminte care a făcut să triumfe cea mai însemnată cucerire a culturii moderne: realismul socialist.

Ce au însemnat pentru noi spiritul revoluției, realismul socialist?

În primul rînd, o mare înnoire, o radicală purificare de tot ce era inert și ruginit în conștiințe, un impuls larg către spații luminoase, negîndite înainte decît de puțini clarvăzători. E ceea ce sintetiza, într-un aliniat, Henri Barbusse: „... e o spendidă îmbogățire a literaturii și artei. E intrarea în scenă a unui personaj multiplu, a unui fapt nemărginit, a uriașului uman... Această originalitate spațioasă și somptuoasă, această grandoare simfonică — iată caracterul esențial al literaturii de mîine".

În dramaturgie și în teatru, spiritul revoluției a pus capăt divertismentului facil, jocului gratuit pe gustul claselor parazitare, promovînd opera de artă în care omul și viața lui își recîștigă întîietatea. Reluînd și înnoind filonul marii tradiții de artă, dramaturgia revoluționară a tins să slujească nemijlocit cauza omului, prin cuvinte care să împrăștie spaima de zei și de tirani, să risipească vrajba dintre neamuri și rase, să ofere publicului nu numai o învățătură, ci și un climat spiritual, nu numai desfătare, ci și cunoaștere, nu numai episoade de viață, ci și un spor de puteri și dinamism. Ne-a dat această dramaturgie cea dintîi tragedie optimistă prin Vișnevski, pe Liubov Iarovaia, Uraganul *și teatrul lui Alexei Tolstoi. Ni l-a dat pe incomparabilul Maiakovski și* Misterul-buf, *prin care „pentru prima dată în istoria revoluției mondiale a apărut o piesă identică cu întregul mers al revoluției mondiale".*

Ni l-a dat, spiritul revoluției, pe Brecht în Germania, unul din cei mai interesanți oameni de teatru ai zilelor noastre. Ni l-a dat pe Romain Rolland, pe Andersen-Nexö și pe Heinrich Mann. Ni l-a dat, într-o închisoare turcească, pe Nazim Hikmet, comunistul acesta foarte grav bolnav de inimă, care știind că se apropie aniversarea revoluției

www.cimec.ro

a scris, de curînd, în două săptămîni — cînd medicii îi interziseseră orice efort — o dramă închinată zilelor lui Octombrie.

Spiritul revoluției a înfrînt — în spectacol — prejudecățile ca și bizareriile, cliseele încremenite ca și funambulismele irațional, punînd la îndemîna scenei mijloace noi de expresie, izvorîte din însăși rațiunea intimă a artei. Prin impulsul inovator al lui Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Meyerhold, al altora, s-au creat ample perspective, iscîndu-se modalități nebănuite, așezînd jocul scenic pe coordonate vaste, făcîndu-l divers și nelimitat ca însăși viața.

Spiritul revoluției a dat actorului de teatru putința de a-și recîștiga demnitatea, de a sparge formula comercială care-l înfeudase, i-a dat libertatea expresiei și a îndrăzaelii pentru înfăptuirea gîndurilor și sentimentelor intime, a visărilor „nebunești", ce nu-și găseau loc de desfășurare în limitele spațiului convențional.

Spiritul revoluției a născut și un alt public, a deșteleni periferiile și satele, a adunat în fotolii oameni care nu văzuseră o cortină, a pus în contact cu Shakespeare milioanele de oameni ce nu aveau posibilitatea sau, mai rău, nu îndrăzneau, din complex de inferioritate, să calce pragul Thaliei.

Dar, mai ales, spiritul revoluției păstrează mereu viu în conștiința noastră sensul luptei necruțătoare pe care trebuie s-o ducem împotriva oricărei încercări de a întoarce istoria înapoi. Ceea ce menționa Gorki la primul Congres al scriitorilor sovietici rămîne valabil, în bună măsură, și azi, fiindcă vorbele lui erau pătrunse de flacăra acestui spirit revoluționar. „Noi ne ridicăm — spunea marele scriitor — într-o epocă de înnebunire a burgheziei — înnebunire provocată de neputința ei ideologică, de falimentul ei social, în epoca sîngeroaselor ei încercări de a reveni, pe calea fascismului, la fanatismul medieval".

Spiritul revoluției ne îndeamnă permanent la vegherea cuceririlor noastre, care nu se pot desfășura din plin decît la adăpost de bubuitul tunurilor. Iar muzele, se știe din cele mai vechi timpuri, nu se simt la largul lor atunci cînd vorbesc armele.

Mai mult ca oricînd trebuie să considerăm adîncirea și lărgirea luptei împotriva războiului imperialist ca probleme de primă importanță. Să ne amintim ce scria Lenin: „Lupta împotriva unui asemenea război merită ca omul să-i consacre viața; în această luptă trebuie să fim necruțători, trebuie urmărite pînă în ultimele lor ascunzișuri toate sofismele care iau apărarea războiului".

Izbucnit, undeva, în nopțile albe ale Petrogradului, spiritul revoluției a cuprins vertiginos continentele, creînd efervescența marilor preschimbări sociale și intelectuale. El ne-a cuprins și pe noi, cucerindu-ne gîndirea și voința. El a pătruns în sîngele nostru și ni l-a rodit. El trăiește astăzi în zvîcnirea dialogului, în realismul și poezia regiei, în arta decorului, dar în primul rînd în sensul adînc uman, înnoitor și închinat idealurilor celor mulți, — sens ce stăpînește și călăuzește mișcarea noastră teatrală.

Spiritul revoluției a învins.

Să-l păstrăm neîntinat, să-l apărăm și să-l întărim mereu.

www.cimec.ro

Sensurile literaturii revoluționare

Din vreme în vreme, omul se descoperă pe sine după ce la răstimpuri s-a pierdut și a căutat zadarnic conturul ideal al personalității umane, frumusețea, adevărul sau tot atît de bine o minciună în care și-a închipuit că va găsi satisfacții majore, după ce a lunecat de pe anumite platforme de autenticitate, găsite anevoie, după ce a rătăcit, dus de plictiseli născute din uzură și saţietate, din izolare, din descompunerea pe care o zămislește dezechilibrul social. Aceste descoperiri ale propriei lui naturi, cu toate dimensiunile ei, marchează epocile de aur ale omenirii și coincid neapărat cu cele ale unei revoluții sociale. Artistul, filozoful, omul de știință care exprimă marele adevăr revelat epocii lui, fie că îi e premergător și determinant într-o măsură, fie că îi e contemporan, se cheamă Marx sau Lenin, Shakespeare sau Balzac, Tolstoi sau Gorki, Galilei sau Einstein, Treniov sau Șolohov, fără să fi vrut să așezăm alături sau pe trepte mai scunde și mai înalte, numele mari pe care le-am citat, atît de diferite și de strălucitoare.

Scriitorii sovietici, contemporani Marii Revoluții din Octombrie și urmași ai ei, au rostit în chipul lor ceea ce Revoluția dărîma și clădea cu armele ei. Înaintea lor, ca un tunet prevestitor de furtună, din norii adunați asupra Rusiei, bubuia glasul adînc al lui Gorki.

Și prin scriitori, lumea s-a aflat în fața fenomenului social și politic petrecut în prima țară de pe glob, care a realizat cu sîngele oamenilor ei o ordine dreaptă ; care întărită de o concepție filozofică a universului, reflectînd legile istoriei și condusă de o avangardă organizată de luptători, a clădit o orînduire de stat și a coborît pînă la cele mai mici amănunte ale acestei orînduiri, fără să uite o clipă principiile majore. Ceea ce părea nebulos străinilor care rupseseră orice punți de legătură între țara lor și Uniunea Sovietică, între popoarele lor și popoarele sovietice, ceea ce ajungea în țările nesocialiste pînă azi sau nesocialiste pînă după al doilea război mondial, deformat de o propagandă mincinoasă și potrivnică, răzbea uneori prin cîte o carte de literatură care scăpa cenzurilor burgheze sau fasciste, și cititorul primea uluit imaginea unei lumi proaspete, viguroase, fără cruțare pentru tot ce era putred sau perfid, plină de luptă și clocot, în care omenie însemna dragoste pentru om, nu pentru uzurpatorii numelui de om, în care construcția mergea într-un ritm încă necunoscut, în care ambițiile omenești aveau alte ținte, asprimea nu era niciodată gratuită și jertfa individuală pentru un scop de valoare socială părea mai frecventă decît dincolo de granițele Uniunii Sovietice, grija micului burghez pentru o pensie la bătrînețe, de pildă.

www.cimec.ro

Intr-un anumit chip, cititorul de atunci al rarelor cărți sovietice care răzbeau pînă la el, intuia faptul că aceste opere sînt imagini cinstite ; că ele sînt și hrana aceloraşi eroi despre care vorbeau, că ele îndeplinesc o misiune mai mare decît aceea terfelită în ultimele decenii în patria lui, de a distra, a distrage și a îmbăta, că nici întîmplarea, nici capriciul, nici ambiția originalității cu orice preț n-au stat la originea lor.

După război, cînd zăgazurile s-au spart, belșugul literaturii sovietice a pătruns în multe țări. Atunci tot ceea ce fusese bănuit, intuit, sperat, a răspuns la toate așteptările, le-a întrecut. Am avut atunci în față imaginea completă a unei țări, a unui tip uman, a unei lumi noi, cum se spune frecvent, dar fără exagerare. Sentimentul colectivității care depășea în această lume egoismul și orgoliul personal, a fost poate unul dintre cele mai puternice adevăruri ale acestei lumi. Un sentiment prefăcut în fapte, în acțiuni, autentic, fără efort, fără respecte teatrale. Sigur că acest sentiment se mai ivise uneori în societate și în literatură, dar în forma unui conflict al unui individ excepțional, în luptă cu o întreagă lume care gîndește și trăiește altfel, și pe care la urmă îl doboară decepția sau forța celor pe care i-a deranjat cu opiniile lui.

Literatura și teatrul sovietic au adus o lume alcătuită din oameni care au sentimentul colectivului, care se luptă și se dăruiesc pentru biruința intereselor comune, și rare excepții sînt cei care le stau în drum pentru a-și realiza propriile lor avantaje, rare excepții sînt cei care vor privilegii personale, proprietate privată, acțiune individuală anarhică, chiar, și indiferent dacă e, în detrimentul altora. Oamenii revoluției întinse pe suprafața întregii Rusii, oamenii care pun temeiul viitorului, sînt multitudinea de eroi din „Donul liniștit", și excepția care va cădea zdrobită și fără urmă e Grigori Melehov ; Liubov Iarovaia și cei mulți din jurul ei au dreptate, nu Iarovoi sau popa Zakatov. Proporțiile sînt inversate și ceea ce era curajul desperat al unui erou singuratic, devine curajul masiv, teribil strălucitor al maselor. Eroii din *Uraganul* răzbesc prin justețea cauzei și clocotul lor, nu vrăjmașii lor. Oamenii, în literatura sovietică trăiesc proiectați dincolo de orbita intereselor imediate și mărunte, întinși ca săgeata pe arc, spre viitor, aducînd în cîmpul vieții sentimentul veșniciei.

Omul conștient de dreptul și de puterea lui, ca și de eternitatea lui, devine senin, optimist, se vindecă de abulie, de sfială, de teamă de viitor, de racile, de complexele mici și mari care se nasc din ideea neputinței, a inferiorității, din fatalism, din renunțare și dezamăgire. Omul robust al Uniunii Sovietice acționează în literatură cu seninătate, cu o simplitate primordială și sfîntă, cu conștiința dreaptă a celui care nu ascunde nimic și a izbutit să nu se treacă nici măcar în gîndul său înaintea altora, așa cum a izbutit să nimicească în el orice umilință, cu liniștea și profunzimea celui care a plătit cu sînge tot ce are.

Tot ce este esențial, profund omenesc, își recapătă locul de cinste în conștiința omului și se naște din nou : acțiunea, elanul creator izvorît din încrederea în durabilitatea și eficacitatea operei, dragostea izvorîtă din prețuirea individului care simte și gîndește, generozitatea izvorîtă din bucuria de a trăi, vitejia izvorîtă nu din voluptatea riscului, din nevoia de singularizare sau din setea de a domina și a asupri care a dus popoare întregi în prăpastie în ultimul război mondial, ci din echitate, din devotament pentru cauza omului.

O literatură care zugrăvește un asemenea om, o astfel de viață și care e pătrunsă de o atare ideologie, capătă, odată cu noblețea conținutului ei, o noblețe de formă, fără îndoială. Rostirea unor idei simple și mari exclude firesc modul de rostire alambicat, sofisticat,

www.cimec.ro

chinuit. Scriitorul mare are propria sa formă, fără s-o caute, e original pentru că e profund şi această profunzime dictează ea singură haina de viaţă în care e întrupată. Şolohov nu seamănă cu Treniov, nici Wanda Vasilevskaia cu Korneiciuk, nici Simonov cu Maiakovski, nici Vişnevski cu Makarenko, nu pentru că genurile lor diferă, ci pentru că fiecare a surprins acelaşi adevăr din alt unghi, l-a întrupat în alte imagini, şi păstrîndu-şi personalitatea scriitoricească, a revelat aceeaşi esenţă.

Datorită cunoaşterii acestei literaturi, scriitorul din ţara noastră, a cărui conştiinţă răscolită de schimbările sociale fundamentale de la noi, începuse să simtă gustul sălciu sau coclit al propriei sale producţii, atunci cînd ea se învîrtea pe loc sau se molipsea, şi asta se întîmpla des, de miasmele fetide la mare cinste în Apus, a priceput cum, la chemarea partidului, poate răspunde pe plan artistic. Experienţa fusese făcută acolo, în Uniunea Sovietică. Dăduse roade, strălucea uneori de toate luminile, în opere de duritatea şi puritatea diamantului.

Aşa se dobîndise în artă dimensiunea cu adevărat omenească. Scriitorul romîn, cel care n-o făcuse încă sau n-o făcuse bine, a început să se aplece asupra conştiinţei lui şi a contemporanilor lui, ca să citească în fundul ei încotro merge, de ce şi pe ce căi. Pentru această mare pildă vom fi totdeauna recunoscători scriitorilor sovietici. Iar teatrul, care descria arena pe care se înfruntau nimicurile (afară de excepţii, bineînţeles) sau se înnodau aventurile mai mult sau mai puţin scabroase, ca să ne arate cum se fac afacerile oneroase şi cum se petrece în alcovuri, a devenit din nou tribună de idei trăite patetic de către eroii care au o configuraţie spirituală completă.

Patruzeci de ani de aniversare a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie înseamnă şi patruzeci de ani de la naşterea unei noi literaturi, a unui nou teatru, care au dăruit omului gustul purităţii viguroase, al cunoaşterii de sine, al slujirii *temei mari*, în locul falselor probleme, pline de echivoc şi sfărîmicioase ca bulgării de nisip, al temei sortite să răscolească conştiinţa şi s-o amuze.

www.cimec.ro

Căile de dezvoltare ale dramaturgiei sovietice*

Dramaturgia sovietică s-a plămădit în focul războiului civil, curînd după înfăptuirea revoluţiei socialiste în Rusia. În acea perioadă de eroice lupte, se resimte cu deosebire necesitatea de a promova acele genuri artistice care se adresau nemijlocit maselor şi care reflectau mai puternic şi mai viu decît altele, noile aspecte ale vieţii sociale din lumea sovietică.

Iată de ce, din primele zile ale existenţei puterii sovietice, teatrul a dobîndit un rol preponderent în viaţa culturală a poporului.

La început, scena teatrelor era net dominată de repertoriul clasic. În rîndurile noilor spectatori se bucurau de multă preţuire piesele vechiului repertoriu care se distingeau mai ales prin timbrul lor romantic-revoluţionar. Paralel cu reprezentarea acestora începe însă să se formeze şi un nou repertoriu dramatic. În zilele festive, în pieţele oraşelor mai importante se desfăşurau spectacole de masă cu subiecte inspirate de evenimentele de seamă ale luptei revoluţionare purtate de poporul rus. Aceste spectacole în aer liber evocau, bunăoară, evenimente ca răscoala armată a proletariatului moscovit din decembrie 1905, asaltul Kremlinului şi altele.

Deşi aceste reprezentaţii teatrale, de altfel pline de culoare, care se bucurau de aportul a sute şi chiar mii de actori, aveau un deosebit succes în public, pe planul realizării artistice ele aduceau prea puţine elemente noi, caracteristice.

Mai închegate, din punctul de vedere al conflictului dramatic, şi mult mai realizate decît ele au fost dramele lui A. Neverov, ca *Moartea lui Zaharov* şi *Babele*. Acestea oglindeau aspecte ale luptei de clasă la ţară în perioada războiului civil. Dar nici ele nu atingeau încă hotarul maturităţii sub aspectul construcţiei artistice.

Cea mai bună piesă din această etapă de început a dramaturgiei sovietice poate fi socotită *Misterul Buf* de V. Maiakovski.

Într-o formă monumentală, proprie teatrului popular, lucrarea lui Maiakovski transmitea patosul şi însemnătatea mondială a revoluţiei, demascînd, în acelaşi timp, cu mijloacele satirei, faţa hidoasă a lumii capitaliste.

Încetul cu încetul, afirmîndu-şi cu consecvenţă adeziunea faţă de realism şi perspectivele socialiste ale realităţii, tînăra dramaturgie sovietică înregistrează noi şi importante victorii. De această perioadă se leagă lucrări de seamă cum sînt *Uraganul* de Bill Beloţerkovski, *Liubov Iarovaia* de K. Treniov, *Ruptura* de B. Lavreniev, *Trenul blindat 14-69* de V. Ivanov, piese care înfăţişează în ansamblul lor o frescă veridică a naşterii

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

www.cimec.ro

statului sovietic. Prezentînd eroi cu profiluri caracterologice complexe şi diferenţiate, aceste piese dobîndeau o deosebită forţă emoţională.

Deşi în ele acţionează un număr limitat de personaje, autorii acestor lucrări au reuşit să reliefeze uriaşele proporţii pe care le-a cunoscut revoluţia din Rusia şi să generalizeze importantele transformări sociale petrecute în întreaga ţară.

Primele montări ale acestor piese — pe care le putem socoti drept începuturi ale dramaturgiei clasice sovietice — la teatrele din Moscova şi Leningrad au avut caracterul unor adevărate sărbători ale artei scenice din U.R.S.S.

*

În al treilea deceniu, dramaturgia oglindeşte cu osebire munca creatoare colectivă. Cel dintîi dintre dramaturgi care a atacat această temă a fost V. Maiakovski, care, în 1929, a dat *Baia*, acest „vioi şi entuziast raport despre felul în care clasa muncitoare construieşte socialismul", cum însuşi autorul comediei o defineşte.

În procesul muncii de reconstrucţie socialistă a economiei naţionale, se schimba şi profilul moral al omului de rînd, anonim, dar, în acelaşi timp, măreţ.

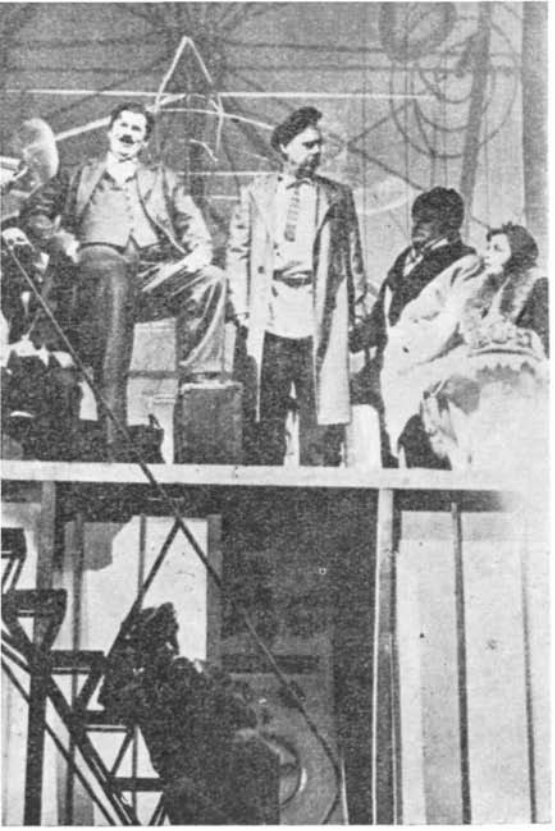
B. A. Smirnov (Lenin) şi B. N. Livanov (Zabelin) în „Orologiul Kremlinului" de N. Pogodin (M.H.A.T.)

Dramaturgiei sovietice îi revenea importanta sarcină de a populariza concepţiile şi simţămintele proprii acestui om de tip nou, cît şi de a reliefa trăsăturile tipice ale caracterului său. Dramaturgii au abordat cu interes această temă şi fiecare s-a străduit să folosească mijloace personale de expresie în tratarea ei. N. Pogodin, care considera că „epoca impune piese bazate pe coliziuni sociale", scrie *Poem despre secure* şi *Prietenul meu*, dezvăluind în ele conflictele ce se stîrnesc între oamenii animaţi de avînturi creatoare şi practicienii mărunţi, roşi de morbul rutinei şi potrivnici statornicirii în viaţa societăţii a tot ce-i promovează dezvoltarea.

Spre deosebire de N. Pogodin, A. Afinoghenov s-a străduit într-o seamă de drame lirice să trateze cele mai pregnante probleme ale actualităţii, împletindu-le cu o profundă analiză psihologică a eroilor săi. Astfel, în *Ciudatul*, Afinoghenov îmbogăţeşte galeria eroilor literaturii dramatice cu figura unui funcţionar fără de partid, Volghin, care iniţiază organizarea unui cerc al entuziaştilor construcţiei socialiste, dar, care, datorită acţiunilor de denigrare a unor birocraţi, suferă temporar o înfrîngere: pierde serviciul, îşi pierde prietenul din tinereţe, care se dezice de dînsul, şi chiar iubita lui nu pregetă să-l califice drept un ciudat ghinionist. Simpatia spectatorului îl însoţeşte însă pe Volghin de-a lungul tuturor încercărilor, căci sinceritatea cu care tinde spre viaţa cea nouă, puritatea sentimentelor sale şi curajul cu care înfruntă piedicile îndrituiesc preţuirea ce i-o acordă publicul.

La rîndul ei, drama eroică revoluţionară înregistrează şi ea un considerabil avînt. A. Korneiciuk a izbutit în cunoscuta lui dramă eroică: *Sfîrşitul escadrei*, să portretizeze

www.cimec.ro



Scenă din „Baia" de V. Maiakovski (Teatrul de Satiră din Moscova)

cu mijloace de expresie mişcătoare pe marinarul rus care, din spirit de disciplină faţă de cauza revoluţiei, înăbuşă sentimentele sale de afecţiune faţă de nava sa şi execută în mod conştient ordinul de scufundare.

O altă piesă sovietică, datînd din acei ani şi care şi-a cucerit un loc trainic nu numai în repertoriul teatrelor sovietice ci şi în acela al multor teatre progresiste din Europa şi Asia, este *Tragedia optimistă* de Vs. Vişnevski. E în adevăr impresionantă figura firavă a femeii comisar în care nu bănuieşti cît de puternică îi e voinţa şi cît de adîncă puterea de înţelegere a psihologiei oamenilor simpli.

Un important eveniment în istoria dramaturgiei sovietice l-a constituit apariţia noilor piese ale lui M. Gorki, *Egor Bulîciov şi alţii, Dostigaev şi alţii,* cît şi noua variantă a piesei *Vassa Jeleznova.*

Piesele lui Gorki — în care concepţia filozofică socială a autorului se mărturiseşte în pasiunea activ-revoluţionară şi în care măiestria conturării complexe a tipurilor umane se împleteşte cu neîntrecuta ştiinţă a folosirii unei limbi de maximă expresivitate artistică — se înscriu ca modele ale artei realismului socialist.

Tot atunci, dramaturgia sovietică cunoaşte o considerabilă lărgire a orizontului tematic, cît şi o mai pronunţată varietate a genurilor abordate.

Lucrările dramatice scrise în această perioadă au realizat o înaltă expresie poetică în oglindirea realităţilor, oamenilor şi problemelor legate de munca pentru construirea socialismului.

Un eveniment important în istoria dramaturgiei sovietice l-a constituit apariţia pieselor ce evocau figura lui Lenin. Cele mai importante dintre acestea au fost *Omul cu arma* şi *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin. N. Pogodin mărturisea că începînd să lucreze la prima dintre cele două piese, s-a simţit „copleşit şi neliniştit din pricina responsabilităţilor pe care şi le asuma". El a rezolvat cu succes această importantă temă, prezentîndu-l pe conducătorul comunist, ca pe un erou popular de tip nou care întruchipează forţa conducătoare a partidului. Dramaturgul a surprins şi a redat minunatele trăsături ale lui Lenin, neţărmuritul său devotament faţă de revoluţie, neclintita sa voinţă, inepuizabilul său optimism, simplitatea şi adînca sa dragoste faţă de oamenii simpli.

*

Războiul şi-a pus puternic pecetea pe întreaga dramaturgie sovietică, activizînd creaţia dramaturgilor, generînd noi idei şi forme de expresie artistică.

Încă în preajma războiului, dramaturgia a reflectat apropierea istoricelor încercări, pregătind pe oamenii sovietici pentru aceste evenimente. Repertoriul sovietic se îmbogăţeşte în perioada dată cu valoroase drame militaro-istorice, închinate luptelor duse

www.cimec.ro

de poporul sovietic pentru cîştigarea şi menţinerea independenţei sale. Totodată acest repertoriu se îmbogăţeşte cu noi piese care proslăvesc vitejia şi înalta etică a soldaţilor sovietici.

Dintre acestea s-a remarcat cu deosebire piesa lui K. Simonov : *Un flăcău din oraşul nostru*, al cărei erou, tanchistul Serghei Lukonin, prezice victoria poporului sovietic şi a armatei sale asupra duşmanilor.

Lucrările dramatice scrise chiar în timpul eroicelor lupte duse împotriva fascismului au dezvăluit în pregnante imagini artistice trăsăturile caracteristice ale patriotismului socialist, au evidenţiat virtuţile ostaşului de tip nou — apărător conştient al puterii populare, animat de ideile nobile ale internaţionalismului revoluţionar proletar.

Un astfel de ostaş este, de pildă, Ivan Safonov — eroul principal al piesei *Oameni ruşi* de K. Simonov. Fără a manifesta deosebite talente militare, Safonov se dovedeşte, în clipele cînd ameninţarea morţii este mai puternică, un om hotărît, intrepid, curajos, un patriot înflăcărat, care nu pregetă să-şi trimită chiar iubita într-o misiune ce i-ar putea primejdui viaţa.

Pătrunsă de adevărul vieţii şi de un puternic dramatism, piesa *Oameni ruşi* a emoţionat profund spectatorii sovietici. Piesa demonstra convingător esenţa patriotismului popular, stimulînd prin pilda eroului central, avîntul ostaşilor armatei sovietice ca şi al întregului popor sovietic spre noi fapte patriotice.

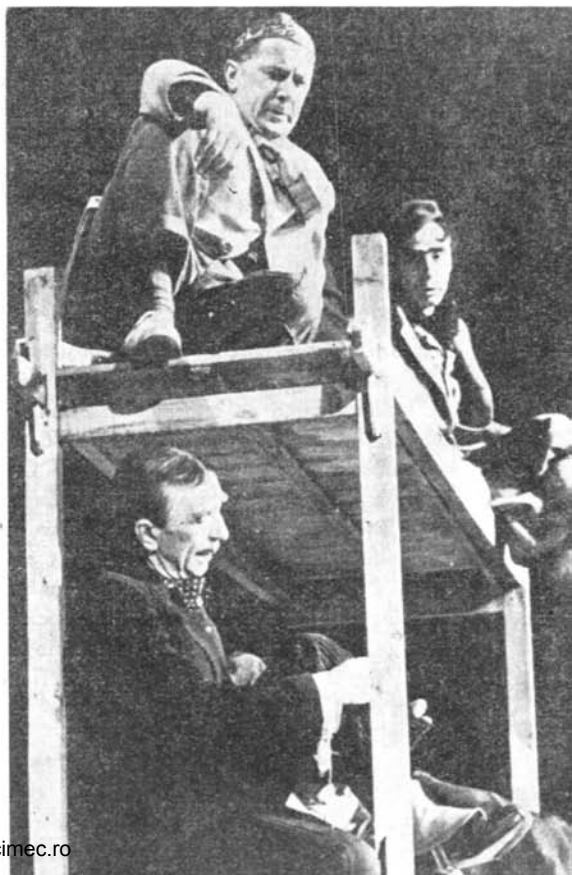
Uriaşa forţă a patriotismului sovietic a fost măiestrit descrisă şi de cunoscutul scriitor sovietic L. Leonov în piesa *Invazia*, pe care unul din ziarele sovietice centrale a calificat-o pe bună dreptate drept „o trîmbiţă a conştiinţei populare".

În ajunul luptelor de la Stalingrad, a fost reprezentată piesa *Frontul* de A. Korneiciuk. Ridicînd o problemă importantă şi actuală pentru acele timpuri, anume : conducerea competentă a armatelor, piesa a dobîndit o poziţie aparte în peisajul dramaturgiei sovietice din anii războiului.

Putem afirma că piesa lui Korneiciuk a contribuit în mod deosebit la desăvîrşirea educaţiei spirituale a cadrelor de ofiţeri sovietici. În zilele cînd hitleriştii se apropiau de Volga, piesa a fost tipărită în paginile ziarului „Pravda", astfel ca să poată fi citită de către milioanele de oameni de pe toate fronturile. În jurul piesei au fost iniţiate numeroase discuţii, mai ales în lumea militară.

Lucrări ca : *Oameni ruşi*, *Invazia* şi *Frontul* au dat, cum spunea N. Pogodin, „tonul şi au exercitat o uriaşă influenţă asupra întregii dramaturgii de război".

Scenă din „Aristocraţii" de N. Pogodin (Teatrul „V. Maiakovski" din Moscova)



*

Se înţelege că în perioada postbelică dramaturgia a continuat să acorde atenţie istoricei victorii asupra fascismului. Totuşi,

www.cimec.ro

marea majoritate a dramaturgilor s-a orientat spre problemele legate de construcția comunistă și lupta pentru pace.

Este locul să arătăm că alături de multe piese veridice pe planul reflectării vieții, în această perioadă și-au făcut apariția și unele lucrări dramatice lipsite de idei noi și pe care nu le caracterizează nici căutarea îndrăzneață a unor noi forme artistice. Apariția unor astfel de lucrări a fost posibilă datorită punerii în circulație a „teoriei lipsei de conflict", care impunea dramaturgilor, ca și scriitorilor, în general, să estompeze contradicțiile din viață. Aplicarea acestei „teorii", care reflecta spiritul cultului personalității, a avut drept urmare apariția unor lucrări care poleiau realitatea sovietică și împiedicau educarea spectatorului în spiritul unei principiale exigențe față de opera de artă. Totodată, lucrările dramatice scrise sub înrîurirea „teoriei lipsei de conflict" au împiedicat dezvoltarea gustului artistic al maselor.

Partidul Comunist a acordat dramaturgiei ca și artei socialiste în general, un substanțial sprijin pentru a putea lichida din timp aceste rătăciri. Condamnînd concepțiile estetice greșite, partidul a sprijinit cu căldură tot ce era valoros în literatură și a elaborat sarcini precise în domeniul creației artistice, în etapa dată.

Cele mai valoroase lucrări dramatice, scrise în cea de a doua jumătate a celui de al 4-lea deceniu și începutul celui de al 5-lea, continuă și dezvoltă tradițiile de combativitate ale dramaturgiei sovietice. Piese ca *Puterea cea mare* de B. Romașov, *Legea onoarei* de A. Ștein, *Caracter moscovit* de A. Sofronov, *Candidatul de partid* de A. Kron au reflectat multe din fenomenele vieții sociale contemporane din U.R.S.S. Trebuie menționat că lucrările scrise în această perioadă au dezvăluit mai cuprinzător și cu mai multă îndrăzneală, decît cele create în jurul anului 1930, lupta împotriva rămășițelor capitaliste din conștiința oamenilor.

Astăzi, dramaturgia sovietică trăiește una din cele mai importante perioade ale dezvoltării sale. Resimțind binefăcătoarea influență a acelor schimbări care au survenit în ultimii ani în viața popoarelor sovietice, dramaturgia sovietică pășește mereu înainte. Simptomele acestei categorice dezvoltări pot fi intuite, în primul rînd, în consecventa străduanie a dramaturgilor de a aborda mai cuprinzător, mai multilateral și mai veridic, procesele complexe ale vieții, de a dezvălui lumea lăuntrică a omului simplu și de a ascuți și mai mult tăișul criticii.

În acest sens, este semnificativ exemplul oferit de piesa lui A. Ștein, *O chestiune personală*, în care se subliniază triumful principiilor revoluționare, leniniste, ale democrației în societatea sovietică.

La rîndul lor, piese ca *Într-un ceas bun* de V. Rozov, *Sonetul lui Petrarca* de N. Pogodin, *Caleașca de aur* de L. Leonov, *Inima nu iartă* de A. Sofronov, sau *Însoțitor periculos* de A. Salînski, care se joacă în prezent pe scenele multor teatre sovietice, se caracterizează prin problematica lor obștească deosebit de actuală.

Autorii acestor lucrări își poartă eroii prin grele încercări, silindu-i să trăiască o complexă gamă de sentimente. Deși își desfășoară larg critica, lovind în tot ce ar putea ține de domeniul poleirii realității, dramaturgii nu pierd perspectiva lucrurilor, nu cad în panică și nu propagă desperarea. Critica lor sănătoasă deschide drum afirmării elementelor progresiste și insuflă spectatorilor noi avînturi spre realizarea unor fapte măreție.

Esențială este împrejurarea că dramaturgii rezolvă astăzi importantele lor probleme de creație într-o manieră mult mai artistică decît altădată și, ca atare, mai valoroasă. Pentru moment, dramaturgii n-au temeiuri să manifeste o mulțumire totală față de cele realizate. Dramaturgia sovietică cunoaște și astăzi unele greșeli și insuccese. Dar tendințele ce-i sînt proprii, de a învinge cu hotărîre anumite prejudecăți din trecut, sînt cît se poate de importante și semnificative. Ele vorbesc concludent despre maturitatea și creșterea ei calitativă.

www.cimec.ro

Arta sobrietății în dramă

Titlul pare să angajeze la o discuție pur teoretică. Intenția și obiectivele sînt, de fapt, cu totul altele. Nu problema abstractă, generală, a sobrietății în coordonatele genului dramatic îmi sugerează aceste rînduri, ci impresiile și reflecțiile trezite de lectura unei piese noi, care vine să împrospăteze repertoriul teatral contemporan. O piesă nouă, nu atît ca producție de recentă realizare a cunoscutului dramaturg sovietic Alexandr Stein *(Hotel Astoria,* piesă în patru acte), cît mai ales prin maniera originală, aș spune, prin formula nouă, cu totul inedită în tratarea unui întreg complex de situații, ciocniri și probleme de conștiință.

Am făcut cunoștință cu ultima piesă a lui A. P. Stein încă în stadiul ei de manuscris, care mi-a fost oferit chiar de autor în zilele de decembrie ale anului trecut, cînd ne-a vizitat țara. Între timp, *Hotel Astoria* a văzut lumina rampei la teatrul „Vladimir Maiakovski" din Moscova (în regia lui G. Tovstonogov), iar textul inserat în paginile primului număr al revistei „Znamia" pe anul acesta. Am recitit-o, reîmprospătîndu-mi primele impresii, adîncindu-i sensul, și mărturisesc că efectul lecturii a fost tonic, reconfortant.

Tema se referă la începuturile blocadei Leningradului în cel de al doilea război mondial. Și totuși nu este, propriu-zis, o piesă de război, ci mai curînd una psihologică, în care destinele omenești cele mai variate se încrucișează aproape episodic, în aparență cu totul întîmplător, fără un raport precis de cauzalitate, fără deznodămînt. Așa cum, de fapt, se întîmplă și în viață, unde de multe ori aparențele devin realități, iar plauzibilul frizează adevărul.

Acțiunea piesei se situează în dramaticele zile ale lui septembrie 1941, cînd inamicul ajunsese la porțile orașului-erou. Inelul blocadei se strîngea din ce în ce mai mult, tăind orice comunicație (în afară de cea aeriană — tot mai puțin accesibilă) cu „pămîntul cel mare" — inima țării. Spectrul morții (prin foamete, bombardamente, incendii, distrugerea conductelor de apă și a rețelei de electrificare, lipsa de combustibil) plana asupra orașului, făcînd mereu noi și noi victime. Voința populației de a rezista asaltului hitlerist era încordată la maximum. A fost, poate, momentul cel mai critic cînd fiara hitleristă și-a dezlănțuit cu o furie desperată atacul în văzduh, pe apă și uscat, încercînd să frîngă rezistența apărătorilor.

La Leningrad — „orașul cu o sută de mii de clădiri" — se construiau baricade, în timp ce postul de radio finlandez, anticipînd, anunța lupte de stradă, care ar fi început în raionul „Vasilievski Ostrov", și transmitea totodată vestea banchetului proiectat de comandamentul hitlerist și menit să încununeze victoria cotropitorilor. Conform unui plan

www.cimec.ro

diabolic ticluit, acesta urma să aibă loc în restaurantul hotelului Astoria — o construcție impunătoare, situată la întretăierea străzii Hertzen cu piața Vorovski, în fața căreia se înalță grandioasa catedrală Issakievski. De pe cupola catedralei — transformată într-un punct de foc — se proiectează din cînd în cînd pe bolta întunecată a cerului, cîte o fîșie luminoasă în curbă. Piața pare străjuită de silueta masivă a „Călărețului de aramă", statuia impresionantă a lui Petru I.

Toate aceste amănunte de decor, spectatorul și le poate doar imagina, întrezărindu-le vag prin fereastra camerei de hotel unde se petrece acțiunea piesei. Reușind să concentreze într-o singură încăpere de la un oarecare etaj al hotelului Astoria cele patru acte pe parcursul cărora asistăm la prăbușirea unor personaje și la înălțarea altora, autorul ține cu multă generozitate artistică să descrie, în indicațiile regizorale ce deschid piesa, acest tablou exterior, fin dantelat, deși inaccesibil pentru ochiul spectatorului.

Putem bănui, de altfel, că acest cuvînt al autorului — ca un preambul menit să creeze ambianța adecvată în care se vor desfășura evenimentele piesei și astfel să-l transporte pe spectator dincolo de pereții camerei de hotel, după culise, unde se dădea, de fapt, marea bătălie între adevăr și minciună, între viață și moarte —, putem bănui că acest cuvînt introductiv trebuie să răsune de după cortină înainte de începutul spectacolului. Vorbirea autorului are rezonanțele unui preludiu care anunță simfonia gravă a pasiunilor și dramelor omenești răscolite de război: „Aici, la hotel, în septembrie 1941, în virtutea unor împrejurări, întotdeauna firești și întotdeauna extraordinare, generate de război, s-au ciocnit cu totul neprevăzut sau premeditat, oameni cu cele mai variate destine — militari și civili, fericiți și nefericiți, puternici și slabi, minunați și ticăloși".

Cu totul nepremeditat și fără de veste se întîlnesc într-o cameră a apartamentului ocupat de corespondentul de război Troian, căpitanul Konovalov, aviator din flota maritimă, filologul Batenin, profesor universitar, plutonierul-șofer Marusia Golub, Liuba, fostă ospătară la restaurantul hotelului, devenită locțiitor al directorului apărării pasive de sector, și Linda — însoțită de cei doi prieteni: August și Ian — făptură misterioasă, care joacă atît de bine rolul femeii ușuratice, încît e suspectată chiar de spionaj, dar care este, de fapt, colaboratoare în aparatul Sovnarkomului Estoniei, evacuat din Tallin.

În schimb, nu este de loc întîmplătoare întîlnirea dintre membrii familiei căpitanului Konovalov: fosta lui soție Ecaterina Mihailovna cu soțul ei, inginerul constructor Rublev, tînărul Iliușa Konovalov, fiul aviatorului, și logodnica acestuia, Svetlana.

Așa se înnoadă firele nevăzute ce vor lega sau vor despărți pe acești oameni. Puși față în față la o răscruce a istoriei, fiecare cu drumul său în viață, trebuie să aleagă cinstit cu cine merge, să fie conștient pentru ce luptă, de partea cui este dreptatea.

Autorul pleacă de la un pretext pentru a delimita atitudinea personajelor, raportul de forțe dintre cei cinstiți și hotărîți, cei șovăielnici sau lași. Este vorba de invitațiile lansate în oraș de către statul major al generalului hitlerist Von Leeb, din care una ajunge în mîinile corespondentului de război Troian. Textul invitației dezvăluie întreg cinismul inamicului, convins de victoria apropiată (se punea la încercare celebra formulă a „blitzkrieg"-ului). Textul invitației capătă o semnificație simbolică în piesă, atunci cînd Troian o oferă „savantului" Batenin, refugiat în camera vechiului său prieten și coleg, după ce părăsise în mod misterios frontul. Merită a fi reprodus în întregime acest text ticluit cu o precizie aproape diabolică: „Excelența sa, generalul feldmareșal Von Leeb, are onoarea a vă invita la banchetul oferit cu prilejul ocupării orașului Sanct-Petersburg, de către forțele armate ale Germaniei. Banchetul va avea loc la hotelul Astoria, în ziua de 1 octombrie, orele 12 după ora Europei centrale, în sala de recepții de la etajul III. Vi s-a rezervat locul 142 la masa 12."

Hotelul Astoria din Leningrad, ales pentru banchetul cotropitorilor, reprezenta în acea vreme un teritoriu sui-generis, cu totul remarcabil. Aici avuseseră loc întîlniri

www.cimec.ro

din cele mai neașteptate, între tot felul de oameni cu rosturi din cele mai neprevăzute, ieșite din comun. Aici clocotiseră pasiunile stîrnite de război, de blocadă, de primejdie, de privațiuni, de amenințarea ocupației... — mărturisește autorul într-un fel de dare de seamă asupra piesei sale, piesă care i-a fost inspirată de însăși experiența vieții, de senzațiile și impresiile culese nemijlocit, ca unul care a trăit la Leningrad acele groaznice și totuși mărețe zile din istoria omenirii. „Aici — continuă dramaturgul mărturisirile sale — s-au încrucișat destinele și s-au stîrnit coliziile cele mai diverse, în care au fost confruntate : datoria și dragostea ; patriotismul și interesul josnic, meschin ; neînfricarea și panica ; logica și emoția..."

Într-adevăr, piesa are o dialectică strînsă, care împletește toată această gamă de elemente contrarii, culminînd în mod logic și artisticește motivat spre afirmarea ideii majore : perspectiva triumfului ineluctabil al ideologiei noi, al ideologiei comuniste. Materializarea ideii trebuie urmărită în evoluția personajului central, aviatorul Konovalov. Plămădit în făurirea Comsomolului leninist, cu conștiința oțelită în focul războiului civil, acest comunist de mare integritate etică și de o înaltă factură umană rămîne credincios idealurilor sale înaintate, în ciuda grelelor încercări prin care a trecut. Deși rupt de familie și de societate, pentru o perioadă de peste patru ani, datorită unui concurs de împrejurări vag sugerat de autor (a fost victima unei erori judiciare, la baza căreia se pare că a stat o diversiune politică), el știe să discearnă, cu un simț politic bine orientat, adevăratele imperative ale cauzei generale de un caz particular. Reabilitarea lui, chiar dacă la început pare să trezească anumite suspiciuni, îl angajează integral, fără rezerve, fără complexe inutile de conștiință și fără șovăieli, în marea bătălie pentru nimicirea plăgii fasciste.

Putem surprinde un anumit proces de evoluție în viziunea artistică a dramaturgului, care readuce într-o formulă esențializată, mult mai concisă și în împrejurări mai complexe și mai complicate prin anvergura lor istorică, cunoscutul caz al lui Hlebnikov din *O chestiune personală*. Fără a căuta analogii directe sau vreo identitate de situații, cazul Konovalov stigmatizează, pe un plan mai general, fenomenul, deși sporadic totuși real, al „poludinismului" [1], cu efectele lui dezastruoase în societate atunci cînd nu sînt stîrpite din germene.

Ieșind din acest impas, maiorul Konovalov nu are numai de înfruntat neîncrederea celor din jur, alimentată de o vigilență firească în condițiile războiului. Îl așteaptă o penibilă confruntare cu fosta lui soție, Ecaterina Mihailovna — o femeie deși cinstită, totuși slabă, neajutorată și lipsită de personalitate. Ea nu a știut să reziste la marea încercare și, lăsîndu-se copleșită de durere, a preferat să desfacă prin divorț un cămin durat pe sentimentul dragostei sincere și profunde, pentru a contracta o altă căsătorie, mai convenabilă pentru liniștea ei sufletească.

Intransigent, Konovalov nu concepe posibilitatea unei întoarceri la căminul destrămat, el nu întrevede o punte de înțelegere cu fosta lui tovarășă de viață și vrea doar să-și păstreze fiul, rod al acestei căsnicii de 18 ani. El respinge, cu duritate chiar, orice propunere de împăcare, de revenire. Jignit în sentimentele lui cele mai intime, simțindu-se frustrat de fericirea care trebuia să-i rămînă neștirbită, acest om nu este în stare să înțeleagă durerea femeii, mamă a copilului său, dar acum soția altuia. Un sentiment de ostilitate, de profund dispreț își face loc în sufletul lui Konovalov față de fostul său coleg și prieten, inginerul constructor Rublev, care s-a căsătorit cu Ecaterina Mihailovna dintr-o sinceră și curată afecțiune, crezînd că ea are nevoie de ocrotirea lui, după cum și el avea nevoie de sprijinul ei moral. Dar, dacă neînduplecatul Konovalov nu găsește destule resurse interioare pentru a-și ierta soția atunci cînd ea i se aruncă la picioare,

[1] De la personajul Poludin din piesa *O chestiune personală*, întruchipînd interesul egoist, meschin, lașitatea și falsa vigilență *(n. aut.)*.

www.cimec.ro

cerînd îndurare, ce adîncă transformare se petrece în acest om după moartea intempestivă a fiului său Iliușa, răpus de un glonte dușman!

Asistăm la un proces de totală umanizare a lui Konovalov. El se dezbară de toate resentimentele personale și, în memoria fiului său — tînăr erou de 17 ani, care se integrase voluntar în mișcarea populară de apărare a Leningradului —, rămîne alături de fosta sa soție, pentru a veghea la fericirea logodnicei lui Iliușa, neînfricată și ea în împlinirea înaltei îndatoriri cetățenești.

Drama familiei Konovalov se împletește organic cu marea dramă a poporului încleștat într-o luptă pe viață și pe moarte cu dușmanul cotropitor.

Din sensul obiectiv al piesei lui Stein se desprinde o problemă esențială: selecționarea materialului uman în epocile de răscruce ale istoriei, proba de conștiință în momente de cumpănă, de verificare a rezistenței etice. Mai primejdios decît dușmanul declarat este, poate, cel nedeclarat, cu fațete multiple, materializat în formula alegorică a *Cetățeanului Nimeni*. Formula capătă dimensiuni concrete în figura lui Batenin.

Dacă în timp de pace, Batenin — acest intelectual cu mentalitate mic-burgheză, filistină — a putut să-și camufleze „microbii îndoielii" sub autoritatea unei catedre universitare, strecurîndu-se chiar și în rîndurile partidului („încă din 1937" — precizează el în discuția cu Konovalov), acum însă el se încurcă în plasa propriilor sale rătăciri. Acum, în vălmășagul războiului, caducitatea lui morală se dă de gol, el se demască singur (va fi demascat și de foștii lui studenți, care-l purtaseră pe brațe la declararea războiului) și dintr-un oportunist, profitor al regimului sovietic, devine un dezertor, un renegat ofensiv, propovăduitorul unei ideologii dușmănoase, antirevoluționare. Lașitatea, egoismul feroce îl împing la trădare, la crimă. De altfel, admirator fervent a tot ce vine din Apus, el nu face decît să cultive tradițiile familiei. Îl înduioșează faptul că și tatăl său nu este decît „un savant de cabinet. Un orientalist — specializat în probleme chinezești. Pe de-a întregul afundat în colbul secular. Îndrăgostit, îndrăgostit ca un adolescent, de anul 600 înaintea erei noastre". Și prevăzător în cinismul său abject, Batenin jubilează la gîndul că „Nemții n-o să se atingă de el. A fost atît de străin de orice politică, n-a scris articole antifasciste..."

Văzîndu-se singur, izolat, dar acum nu într-un „turn de fildeș", ci în mijlocul unei mase de oameni sovietici, bine sudată într-un monolit de aspirații și voințe neînfrînte, Batenin va încerca, cu toate acestea, să-și recruteze complici pentru mîrșăvia sa, deghizată sub poleiala vorbelor „savante". Un asemenea complice i se pare că ar putea fi chiar maiorul Konovalov. Există toate datele ca el să fie unul din „comuniștii dezamăgiți".

Într-o discuție, Batenin se străduiește să-i demonstreze falimentul ideii datorită căreia el a devenit „omul încercuirii", iar Konovalov, „omul închisorii". Aici, antiteza atinge momentul său culminant. Acest individ depersonalizat și dezumanizat, care se califică singur drept *Cetățeanul Nimeni*, nu-și dă seama de adevărata esență a lui Konovalov, de valoarea integrității comuniste. „Înving numai acei care cred" — iată deviza de viață a acestui comunist, profesiunea lui de credință. Rezonanțele ei majore străbat în secvențe de înaltă tensiune dramatică întreaga piesă, constituind — ceea ce numește Stanislavski — „acțiunea ei transversală", linia axiologică. Aceleași rezonanțe le găsim în concepția simplă și naivă, lipsită de artificii, a celor două femei de serviciu (Dusia și Polina) despre idealul oamenilor care luptă pentru socialism.

Cînd, plină de indignare, Dusia — o femeie simplă de la țară — vorbește despre cei lași, care, apărîndu-și propria piele, nu răspund la chemarea patriei, ea conchide: „N-au nici un dumnezeu în suflet".

www.cimec.ro

Polina: Nu cumva, tușică Dusia, ești credincioasă?

Dusia: Eu? Credincioasă? De cînd m-au botezat n-am mai călcat în biserică...

Polina: În biserică n-ai călcat, dar nouă de ce ne faci agitație pentru dumnezeu?

Dusia: Eu nu fac agitație pentru dumnezeul acela căruia i se cîntă psalmi. Mă înțelegi? El m-a dezamăgit încă din tinerețe... Sînt pentru dumnezeul... care s-a aciuat în sufletul... diavolului meu *(aici se referă la bărbatul ei — T. G.)* ...atunci cînd s-a înscris în armata populară.

Polina: *(ironic)* Dumnezeu care s-a aciuat în sufletul diavolului, cum vine asta?

Dusia: Îți arde de glumă. Orice ai spune, da, fără dumnezeu în suflet nu-i chip să trăiască omul, ori că-i credincios, ori că-i necredincios.

Polina: *(ironic)* Chiar și dacă e în partid?

Dusia: Ba bine că nu.

Polina: Nu cumva vrei să zici că și cei din partid au un dumnezeu în suflet?

Dusia: Nici vorbă.

Polina: Și Lenin, de pildă?

Dusia: Lenin? *(Hotărît)* Cum să nu? Neapărat că-l are.

Polina: *(disprețuitor)* Apăi, e bine s-o știi, tușică Dusia, că Lenin a fost un ateu.

Dusia: Chiar și așa, tot avea un dumnezeu în suflet.

Polina: Și ce fel de dumnezeu putea să aibă, de pildă?

Dusia: Ce fel! Ce fel! Uite, *eu și cu tine, noi toți...* (sublinierea îmi aparține — T. G.).

Discuția este concludentă pentru intenția autorului de a sugera ideea că o puternică și nestrămutată credință în izbînda finală îi animă pe comuniști, asigurînd viabilitatea idealurilor lor. La corespondentul de război, Troian, om fără de partid, dar comunist prin mentalitate, această convingere sună astfel: „Comunismul! Nu, nu este numai o știință. Comunismul este religia veacului nostru..."

În numele acestei credințe, în numele acestei religii a omului avansat pe o treaptă superioară de gîndire și simțire, vor muri tînărul Iliușa Konovalov, luptătoarea estoniană Linda, plecată noaptea pe linia de front pentru a fotografia primul tanc hitlerist, îngropat în pămînt (începutul sfîrșitului faimosului „blitzkrieg" — simptomul înfrîngerii mașinii de război fasciste pe teritoriul Uniunii Sovietice). Pentru aceeași idee moare la postul său de onoare în momentul cînd transmitea Moscovei, prin telefon fără fir, ultimele știri de pe frontul Leningradului, cinstitul și generosul Troian, care luptase pe vremuri alături de Konovalov în Spania republicană, împotriva contrarevoluției lui Franco. „Războiul merge înainte", sînt cuvintele cu care se încheie piesa lui Alexandr Stein, dar viața învinge moartea — sugerează întregul ei eșafodaj etico-ideologic. Personajele create de dramaturgul Stein sînt oameni vii cu structura sufletească frumoasă, cu un suflu de umanitate proaspăt și viguros. Paleta lui cu vibrații dramatice a conturat bogatul univers lăuntric al omului sovietic. Conflictele sînt puternice și convingătoare, deși uneori aglomerarea situațiilor, rezolvarea lor precipitată și nu întotdeauna psihologic motivată, crează discontinuități în creșterea gradată a acțiunii.

Tonul epic de largă respirație și consistență istorică, specific pentru piesele scrise anterior *(Steagul Amiralului* și *Prologul)* este strangulat în *Hotel Astoria* de multitudinea problemelor etico-psihologice, a proceselor de conștiință, ducînd astfel la suprapunerea de multe ori artificială, convențională a două planuri distincte — momentul istoric bine determinat în trecut și actualitate stringentă a problematicii. Latura a doua apropie această piesă de *Judecata onoarei* sau de *O chestiune personală.*

www.cimec.ro

Rezultatul este o oarecare estompare a intensității conflictului istoric esențial — confruntarea a două lumi, a două concepții de viață — care apare diluat în prea numeroase drame personale de factură, s-ar putea spune, antică : Konovalov — Ecaterina Mihailovna ; Iliușa — Svetlana ; Linda — Konovalov ; Batenin — regimul sovietic, și atîtea alte fire nevăzute care leagă sau despart pe eroii cu totul incidental aduși într-o singură cameră a hotelului Astoria.

Nu lipsesc nici accente și situații melodramatice, în care elementul convențional este uneori destul de transparent. Dar, în ciuda acestor relative slăbiciuni de compoziție dramatică, piesa lui Stein se impune prin remarcabila ei sobrietate în ținuta personajelor, mai cu seamă în replici. Totul este sugerat de subtext. Abundența reticențelor duce această sobrietate la laconism. Multe replici sună ca maxime, ca aforisme, pe care eroii le rostesc, subordonîndu-se parcă voinței autorului.

Este o piesă originală ca factură și grea în sensul densității, cu implicații filozofice ; o piesă, dacă se poate spune, „reflexivă", care cugetă în permanență asupra destinului omenesc și te transportă dincolo de mecanismul faptului direct, exterior — ca element de intrigă și fabulație. Iată de ce arta sobrietății, cu măiestrie mînuită de dramaturgul Stein, atinge în piesa *Hotel Astoria* un registru nou, cu modulații grave și o tensiune mai interiorizată față de creația lui dramatică anterioară.

De aceea, sîntem îndreptățiți să dorim ca piesa să vadă luminile rampei, pentru că numai valorificarea scenică concretă poate să determine verdictul pe care intuiția receptivă a spectatorilor este în măsură să-l pronunțe.

www.cimec.ro

Minunea „tragediilor optimiste"

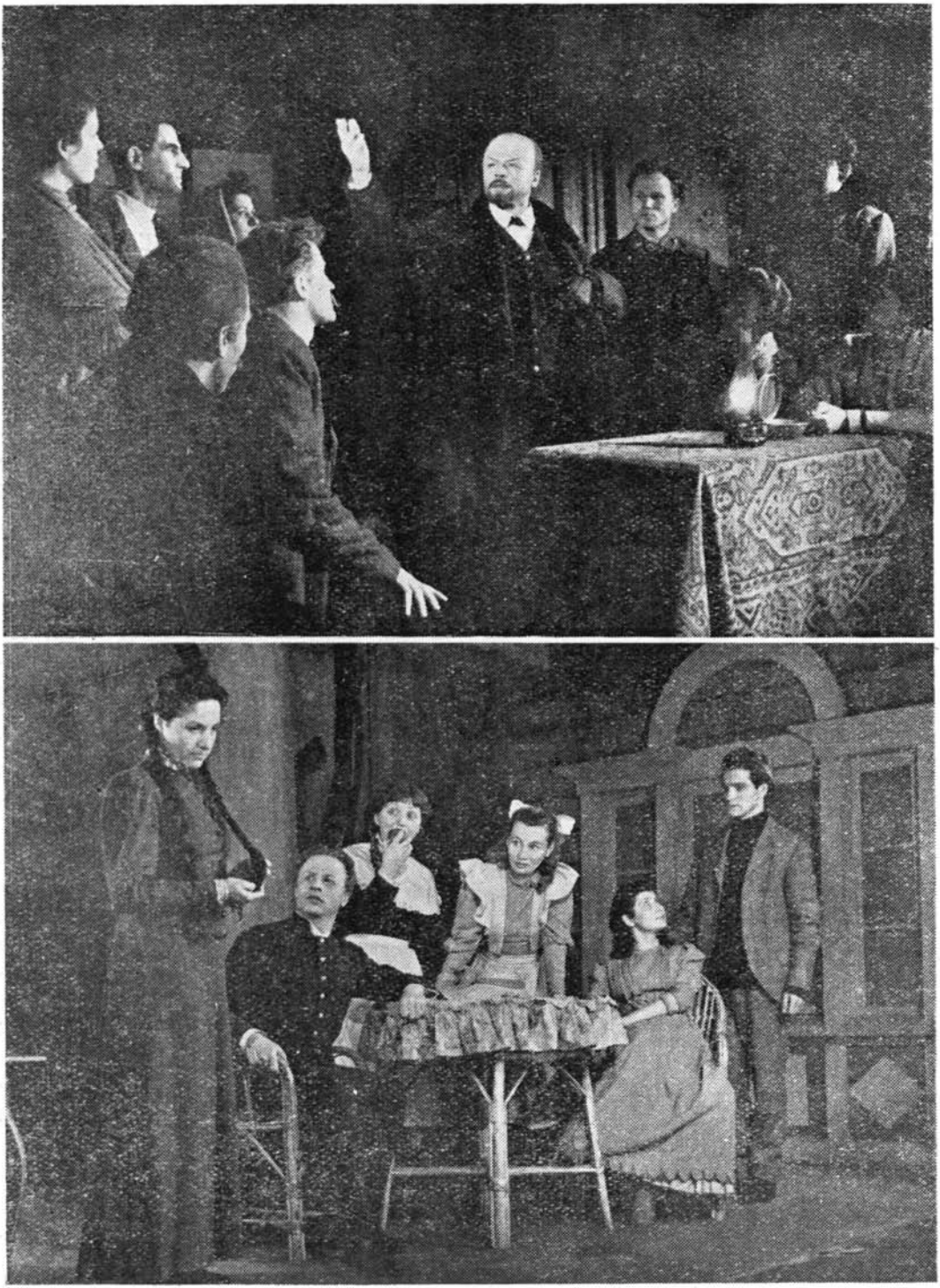
De cînd lumea și pămîntul — și odată cu ele, de cînd și cu arta — epocile de frămîntări și răsturnări, momentele de cotitură s-au caracterizat printr-o recrudescență a fenomenului teatral, sub semnul creației dramatice (cantitative și apoi calitative) și sub acela al năvalei publicului în amfiteatru, în piața burgului, în sala de spectacole... Acolo „s-a jucat" dintotdeauna „drama" noilor începuturi (și comedia vechilor chipuri în destrămare), acolo mulțimile, făuritoare ale istoriei, s-au regăsit pe ele însele, descoperindu-și trăsăturile majore, sudate într-un suflet unic: firavul „eu" se ridica la măreția lui „noi" și această comuniere educa masele, făcea verificarea omogenității lor, filtra și elimina pe cei ostili sau șovăielnici — cînd nu-i putea convinge și antrena: comunierea nu este apanajul obștiilor religioase; oricare crez, laic, civic, „de clasă", poate crea această fervoare, această împărtășire în care simțămintele fiecăruia se amplifică și se rotunjesc ca într-o vastă cutie de rezonanță... Teatrul este acest abecedar în care omul își buchisește, cu stîngăcii și nerăbdări de copil, noua făptură în devenire... Pe urmă abia trece la „cartea de citire", roman sau poem — și tîrziu la „manualul de istorie", în care cu greu se recunoaște, pietrificat cu prețul de a fi devenit statuie.

Așa cum este el, cu convenționalul, cu schemele, cu racursiurile și elipsele lui, teatrul surprinde și redă în modul cel mai nemijlocit viața, oferind — dacă se poate spune — optima iluzie a realității. Or, această patetică, pregnantă imagine a realității e căutată — și, în cazurile fericite, găsită — de către cei mulți care vor să judece cu ochii și urechile lor, fără comentariul prezumțios al romancierului sau efuziunile indiscrete pînă la exhibiționism ale poetului...

Proba — prin cele două muze — a spuselor de mai sus, se poate face prin faptul statornic învederat că noul public, marele — din ce în ce mai marele public, pe treptele urcate de omenire — înțelege și îndrăgește mai lesne vechile abecedare — cu chipurile lor pe care vremea nu le șterge ci le sapă tot mai adînc: de la Prometeu la Scapin, de la Hamlet la Hlestakov, de la Răzvan la Jupîn Dumitrache — decît pe eroii în proză sau în versuri din cărțile trecutelor veacuri și pe modelele acestora, din recile și secile anale istorice...

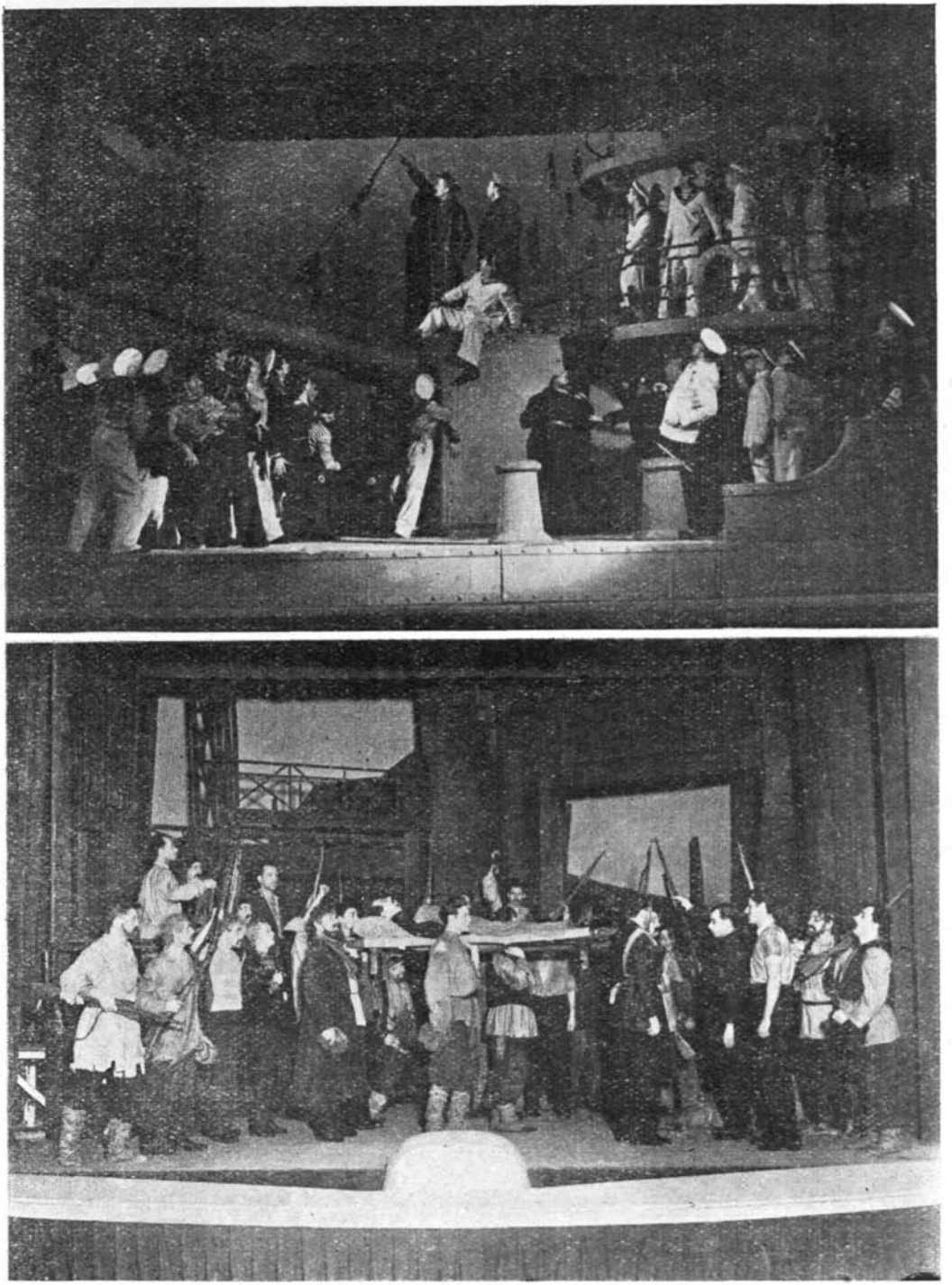
Mi-am îngăduit acest preambul pentru a-mi rosti prinosul de admirație și de recunoștință dramaturgilor și dramaturgiei sovietice care ne-au dăruit acest neprețuit abecedar al „teatrului Marii Revoluții" la începutul nostru de drum: nouă tuturor, spectatori, actori și scriitori, învățăcei întru ale revoluției ca și întru ale unei noi arte, ale unei noi lumi de gîndire și simțire, de visare și acțiune. Imaginea aceasta a unui frate mai mare, aplecat peste umărul celui care descifrează semnele complicate din jurul lui

www.cimec.ro



Scene din „Familia“ de I. Popov (Teatrul „C. Nottara“)

www.cimec.ro



Sus : scenă din „Sfîrşitul escadrei" de B. Lavreniev (Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giuleşti)
Jos : scenă din „Trenul blindat" de Vs. Ivanov (Teatrul Armatei)

www.cimec.ro

Scenă din „Liubov Iarovaia" de K. Treniov (Teatrul Municipal)

și din el însuși, mi se impune, gîndind la marile bucurii, la marile emoții pe care le-am trăit în anii aceștia — primii noștri ani în socialism, ecou și reflex al „neuitaților ani de după Octombrie 1917" — de fiecare dată cînd pe o scenă romînească ne erau evocați titanii iluștri sau anonimi care au schimbat fața lumii...

*

Firește nu este în intenția și nici în firea mea să fac o enumerare completă și o inventariere minuțioasă a pieselor cu subiect din epoca revoluției, care s-au jucat la noi în cei 13 ani de la eliberare. Unele au fost montate în provincie și nu le-am văzut, altele au fost reluate la diferite intervale, în noi distribuții, uneori pe alte scene. Păstrez însă proaspete în memorie — cu acuitatea și relieful unor prim-planuri de film — o serie de tablouri care se îmbină și se contrapunctează, deși aparțin unor piese deosebite, într-o uriașă frescă, în care se întîlnesc oameni de la Moscova și Leningrad, cei din Orientul depărtat cu cei de pe Baltica, soldații și partizanii de pretutindeni, frontul și spatele frontului, eroii și martirii și liota de dușmani și de trădători mai mari ori mai mărunți, refugiindu-se, ascunzîndu-se parcă sub deosebitele înfățișări, dintr-o piesă într-alta... Și oamenii partidului, trimiși, s-ar zice, în diferite misiuni, diverși și unitari, ajutîndu-se în clipele grele, de la o dramă la alta, sau dojenindu-se, nevăzuți dar eficienți, la un ceas de descumpănire... Nu ! Aceste interferări, departe de a da amintirilor vagul și nebulosul imaginilor care se destramă, s-au însumat cu anii într-un puternic și conturat ansamblu, diferențiat dar armonios... Și ca într-o carte în care una dintre nuvele dă titlul volumului, întregul acesta s-ar putea numi „un ciclu de: tragedii optimiste". Pe deasupra particularităților de redare artistică ale fiecărui autor, pe deasupra măiestriei inegale, nota lor dominantă, suflul comun ce le animă este acest optimism care răs-

www.cimec.ro

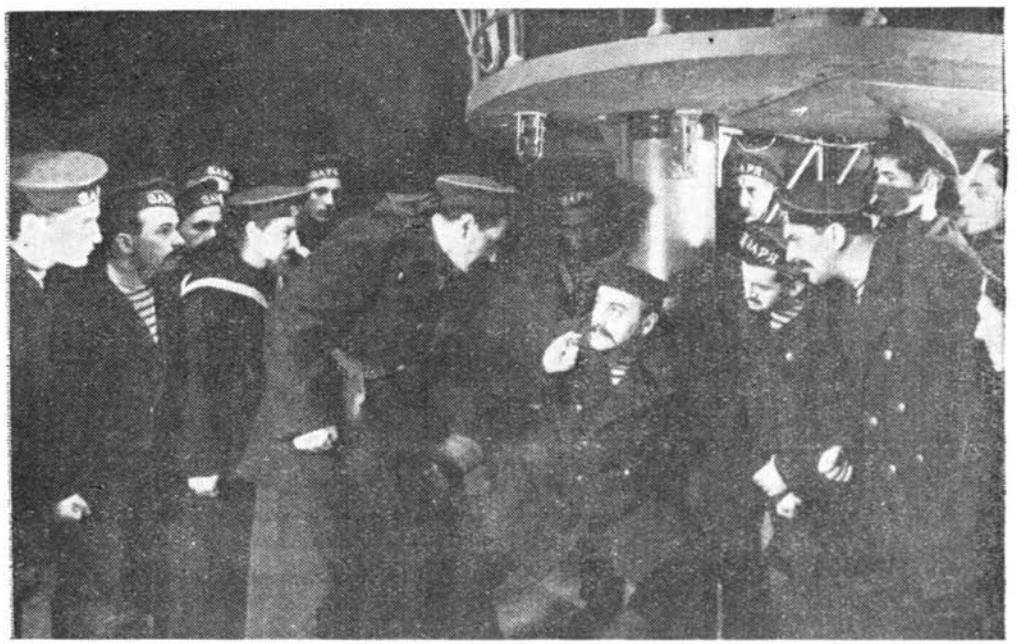
toarnă toate definițiile clasice ale tragicului, crearea acestui nou tip de erou, conștient de necesitatea jertfei lui și care își împlinește nu „destinul" ci menirea lui de om, cu simplitate, aș spune chiar cu un soi de pudoare. Este noul tip de umanitate, de oameni apăruți pe scena lumii... Teatrul a știut să-i cinstească, dîndu-le pentru noi chipul unui prieten și al unui sfetnic, al unui model minunat dar accesibil. Și mai le-a dat pentru noi — și pentru veșnicie — cîte un nume: Verșinin, Iarovaia, Peklevanov. În umbra fiecăruia — ori mai bine zis în lumina fiecăruia — stau mii și zeci de mii de Verșinini, de Liube Iarovaia, de Peklevanovi, toate acele mulțimi fremătătoare care au dovedit că în cel mai umil „figurant" sălășluiesc virtuțile omului nou, capabil să ia locul în luptă celui căzut și, dacă este nevoie, să treacă în fruntea celorlalți...

*

Trenul blindat, *Liubov Iarovaia*, *Ruptura*, *După douăzeci de ani*, dramatizarea după *Așa s-a călit oțelul*, *Tragedia optimistă* (la Institutul de teatru „I. L. Caragiale") au prilejuit colectivelor noastre teatrale, regizorilor, actorilor, decoratorilor și tehnicienilor (spre pildă tabloul clopotniței din piesa lui Vs. Ivanov), realizări care au marcat, pentru fiecare în parte și pentru toți împreună, un moment însemnat în viața lor de artiști și de oameni. Mărginindu-mă la cele trei personaje de prim-plan la care m-am mai referit, cred că George Calboreanu în Verșinin, Geörge Vraca în Peklevanov și Clody Bertola în Liubov Iarovaia au obținut unele dintre cele mai frumoase și meritate succese din cariera lor. Regizorii Al. Finți și W. Siegfried, pentru a rămîne tot la capodoperele lui Treniov și Vs. Ivanov, au izbutit greaua, aproape paradoxala, realizare a unor spectacole grandioase și simple, cutremurătoare și firești...

Nu pot încheia aceste sumare note fără a adăuga minunata amintire pe care ne-au lăsat-o marii actori moscoviți care au jucat în fața publicului bucureștean o altă piesă înfățișînd momente ale începuturilor puterii sovietice: *Orologiul Kremlinului*. Prestigiosul

Scenă din „Ruptura" de B. Lavreniev (Teatrul Armatei)



www.cimec.ro

actor care este Smirnov a întruchipat figura marelui Lenin (şi în jurul său fiecare rol şi fiecare rolişor erau jucate de artişti ai poporului şi de alţi fruntaşi ai trupei) cu o asemenea autoritate, încît întregind parcă fresca de care vorbeam mai sus, părintele revoluţiei îşi reia locul lui firesc în mijlocul tuturor acestor chipuri de înfăptuitori ai lui Octombrie...

*

Şi iată că pentru prăznuirea celei de a patruzecea aniversări a marii revoluţii, teatrele noastre anunţă o întreagă serie de premiere şi de reluări ale unor piese care evocă oamenii şi faptele epopeii.

Vom frunzări mai departe nemuritorul abecedar. Alături de noi vor începe slovenirea tineri care abia pornesc la drum. Şi alături de bătrînii maeştri îşi vor dovedi rîvna şi dragostea, actori şi regizori tineri, proaspăt ieşiţi de pe băncile şcolii.

Cele patru decenii n-au schimbat nimic din permanenta actualitate a acestor evocări: minunea „tragediilor optimiste" stă într-aceea că ele n-au nevoie de scurgerea vremii pentru a dobîndi nimbul de aur al legendei.

www.cimec.ro

...între actori

E un adevăr știut că Marea Revoluție Socialistă din Octombrie a fertilizat și tărîmul artei, redîndu-i și amplificîndu-i o structură și scopuri pînă la ea, de mulți uitate. Dintr-un joc cînd nu gratuit și capricios, mai totdeauna steril și dezorientat, arta vremurilor noastre a devenit un mijloc de educație și perfecționare cetățenească. Teatrul, în speță, s-a transformat într-un veritabil lăcaș al celor mai nobile idei și sentimente, iar actorii și-au dobîndit o nouă demnitate odată cu stima societății.

Arta și teatrul nostru de azi își datorează, în foarte mare măsură, înflorirea și înaltul grad de elevație exemplului sovietic, pe care l-au urmat cu încredere după actul istoric de la 23 August 1944. Iată de ce, acum, cu prilejul festiv al celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste, ne-am adresat unor fruntași ai scenei românești pentru a fixa încă o dată — cu obiectivitate și în același timp cu pasionată recunoștință — ampla contribuție și profundul impuls pe care le-au dat arta sovietică — revoluția Marelui Octombrie — noului nostru teatru.

Și cu toate că am încercat să inițiem discuția pornind de la însăși persoana interlocutorilor, aceștia — dintr-o sănătoasă pudoare și discreție — au orientat-o imediat pe făgașul semnificațiilor majore, interesînd un larg cerc de colegi și de cititori.

Temperamente diverse, interlocutorii noștri au discutat cu dăruire și, de prisos a mai sublinia, cu competență. Prima replică a avut-o — și nu doar din simplă complezență :

Marietta Sadova : Motivele și aspectele pentru care sîntem datori să ne mărturisim recunoștința față de puterea înnoitoare a artei sovietice sînt nenumărate. Contactul nostru cu această artă ne-a înnobilat și ne-a îmbogățit — subliniez — din toate punctele de vedere : profesional, etic, social. Dar, oricît de importante ar fi acestea, cel mai de preț, cel mai drag mie, e marele sens de...

George Uraca : ...umanitate : umanismul artei sovietice...

Marietta Sadova : ...Mi-ai anticipat gîndul. E exact : teatrul sovietic a venit ca un suflu de caldă omenie, de sporită capacitate de înțelegere a oamenilor și a sufletului lor. Nu s-ar putea spune că înainte de război, artiștii noștri — majoritatea lor — ar fi fost dezumanizați. Totuși, ei nu aveau conștiința clară a legăturii ce trebuia făcută cu marele public, cu masele de spectatori. Această conștiință, această claritate le-a dat-o tocmai influența teatrului sovietic.

George Uraca : Motivele acestei revelatoare apropieri dintre artist și mase sînt cît se poate de simple. Umanismul artei sovietice își găsește rațiunea primă în principiul indestructibilei legături cu viața. Refuzînd orice element care ar contraveni vieții sociale, arta sovietică a pus în centrul ei omul, cu tot ce e condiție a existenței lui.

www.cimec.ro

Marietta Sadova

George Calboreanu: Aş mai adăuga: cu un accent în plus pe ceea ce constituie aspiraţiile, visurile omului, pe ceea ce e menit să-l perfecţioneze atît pe plan material, cît şi sufletesc. Cu alte cuvinte, arta sovietică, realismul socialist tind să surprindă omul şi viaţa lui, nu numai în datele unui anumit moment, ci pe spirala evoluţiei lui, a înaintării sale în istorie.

Marietta Sodova: Ceea ce mi se pare deosebit de important e *consecvenţa* ideologică a artei şi teatrului sovietic. Dacă e adevărat — şi e adevărat — că un corp de estetică e menit nu numai să fixeze principii conducătoare, ci să şi vegheze asupra consecventei lor aplicări, estetica marxist-leninistă împlineşte riguros această funcţie. Principiul fundamental care asigură permanenta legătură, permanenta fuziune a artistului cu fiinţa poporului său e acela al spiritului de partid, al partinităţii în artă.

George Vraca: Şi e firesc să fie aşa. Partidul Comunist fiind expresia cristalizată a tuturor condiţiilor şi aspiraţiilor poporului, spiritul lui va reprezenta întotdeauna însuşi spiritul poporului, al societăţii. Ascultînd şi aplicînd în viul creaţiei sale principiul partinităţii, artistul va fi sigur că păşeşte pe un teren sănătos, organic ataşat de pulsaţiile de fiecare clipă ale realităţii.

George Calboreanu: De aici, de la aceste consideraţii de principiu la discutarea aplicării lor în practică nu e decît un pas...

Marietta Sadova: Să-l facem. Exemplele vii valorează cît cele mai clare demonstraţii teoretice.

George Vraca: Voi începe eu, dacă mi-e îngăduit. În cariera mea de dinainte de război, am avut prilejuri destul de numeroase de-a incarna figuri ale dramaturgiei ruse clasice (Ivan şi Dmitri Karamazov din *Fraţii Karamazov,* Fedia din *Cadavrul viu,* Karenin din *Anna Karenina,* Vasia din *Azilul de noapte...*).

Marietta Sadova: Te-am văzut şi te-am aplaudat.

George Vraca: Da, publicul m-a aplaudat şi eu m-am străduit să mă apropii cît mai mult de fiinţa personajelor. Totuşi, trebuie să mărturisesc că de abia acum încep să le înţeleg pe deplin, să le pătrund esenţa şi semnificaţiile. Să fie la mijloc numai maturizarea mea în timp? Nu cred. Factorul principal care m-a dus la o nouă înţelegere — mult mai profundă — a fost sistemul lui Stanislavski, care, după mine, reprezintă metoda fundamentală în teatrul sovietic şi care, pătrunsă de spiritul Marii Revoluţii, este un nesecat izvor de apă vie. Datorită asimilării lui, am izbutit într-un timp relativ scurt să mă apropii cu succes şi să pătrund esenţa nu numai a personajelor interpretate în trecut, ci şi a oamenilor pe care i-am întruchipat în *Ruptura* şi în *Trenul blindat.*

George Calboreanu: Vrei să fii mai explicit: care a fost, să spun aşa, „momentul" care ţi-a restructurat concepţia? Studiul analitic al „sistemului"?

George Vraca: Nu e locul aici de a iniţia o discuţie detaliată asupra sistemului. Vreau să subliniez, însă, că marele cîştig pe care l-am înregistrat eu personal — şi odată cu mine, cred, foarte mulţi actori romîni — a fost acela de a mă fi eliberat de ceea ce aş numi *jocul subiectiv,* în urma contactului cu teatrul sovietic şi cu opera lui Stanislavski. Mă explic: înainte vreme, aveam mereu conştiinţa că joc *eu,* actorul George Vraca,

www.cimec.ro

Scenă din „Familia" de I. Popov
(la mijloc: Marietta Sadova)

și *pentru mine*. Or, astăzi, simt că prezența mea în scenă are o valoare *obiectivă*, subordonată unei idei, care mă depășește pe mine ca individ și se înscrie în sfera valorilor general umane. A-ți angaja talentul și priceperea nu pentru tine exclusiv, ci a ți le pune în slujba scenei și prin urmare a nenumăratelor mii de spectatori — iată „momentul" prin care socotesc că mi-am cîștigat o viziune superioară asupra artei și funcției acesteia în societate. E o chestiune de nemărginită generozitate umană, de totală dăruire.

George Calboreanu: Îți amintești succesul nostru în *Trenul blindat*, la Teatrul Armatei? La premieră a asistat și autorul, Vs. Ivanov, și știu că a rămas viu impresionat de interpretarea noastră.

George Uraca: Îmi aduc aminte, mai ales, că Ivanov a fost foarte uimit de repeziciunea cu care actorii romîni au sezisat esența umană a personajelor, a unei lumi destul de puțin cunoscută de ei pe atunci. Ivanov, care la început era îngrijorat de soarta piesei sale, a exclamat după reprezentație: „Repede ați mai prins treaba asta!" Fără îndoială că secretul justei intuiții a artiștilor noștri rezida și în talentul lor, dar, mai ales în bunul început de asimilare a învățăturilor lui Stanislavski, care a marcat o cotitură hotărîtoare în jocul nostru scenic.

În ceea ce privește *Ruptura*, la cîtva timp după premiera ei la București, am avut prilejul fericit de a o vedea în montarea Teatrului Armatei Sovietice din Moscova și nu mică mi-a fost satisfacția de a constata că interpretarea noastră nu era departe de aceea a actorilor sovietici, despre care n-aș putea spune altceva decît că a fost desăvîrșită.

Marietta Sadova: În ceea ce mă privește, mi-a fost dat să interpretez un rol deosebit de frumos din dramaturgia sovietică: e vorba de rolul mamei lui Lenin din *Familia* lui Popov. A trebuit să acumulez și să exprim — și cred că am reușit în bună măsură — întreaga bogăție sufletească a acestei minunate mame. Am mai spus lucrul acesta și nu mă dau în lături să-l repet: chiar dacă ar fi ca de acum înainte să nu mai joc nimic, sufletul meu ar rămîne plin de emoțiile și de vibrația pe care mi le dădea în fiecare seară rolul Mariei Alexandrovna. Multă vreme am avut o aspirație nesatisfăcută, și anume, de a interpreta rolul mamei din dramatizarea romanului lui Gorki. Dorința mea a fost împlinită, nu de mult, în parte. Am interpretat acest rol în scenariul radiofonic al *Mamei* de Gorki. M-a pasionat dintru început efortul de a reconstitui drumul parcurs de mama lui Pavel, drum pe care eu l-aș numi al înțelegerii. Pentru a interpreta acest rol, m-am întors înapoi spre acele ființe care au consolidat propria mea copilărie și, în special, mi-am amintit de bunica, țărancă de la Sibiu, o țărancă plină de inteligență și cu un tulburător simț etic. Amintirea chipului ei m-a ajutat să mă apropii cu omenie și cu profundă înțelegere de mama gorkiană. Dincolo de „documentare", izvoarele înseși ale vieții m-au făcut să simt cu ardoare dragostea maternă, poziția unei mame, care, vrînd să-și înțeleagă copilul, își înțelege semenii, înțelege viața. În aceasta constă, cred eu, măreția dramaturgiei și literaturii sovietice: ea stimulează

www.cimec.ro

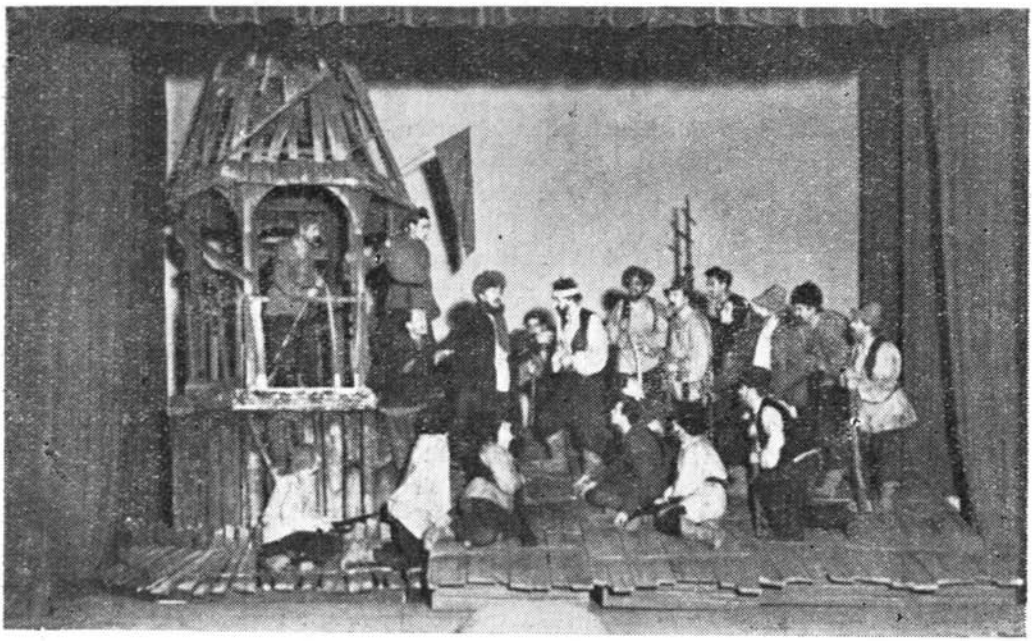
G. Calboreanu

și aduce la suprafață tot ce e mai bun, mai nobil în ființa omului, întemeiată fiind pe principiul unui umanism integral.

George Calboreanu: Ce aș mai putea adăuga eu la toate aceste elemente, pe care le recunosc ca făcînd parte din propria mea zestre de experiență artistică? Aș vrea doar să afirm că interpretarea lui Berest din Platon Krecet, acel om nou, comunist, a aruncat o lumină puternică în sufletul meu, împrospătîndu-mi sensibilitatea și căile de înțelegere deschise spre o lume nouă, mai bună decît cea cunoscută înainte.

Marietta Sadova: Pe lîngă experiența mea de actriță, trebuie s-o amintesc și pe cea de regizoare. Am avut prilejul — în scurta mea trecere pe la Teatrul Armatei — să pun în scenă *Vocea Americii*. Socotesc piesa de o mare actualitate și astăzi, pentru că pune în lumină durerosul proces sufletesc și consecințele la care poate să ducă siluirea conștiinței unui cetățean cu vederi progresiste, care nu înțelege să facă tranzacții cu propriile convingeri. Montarea acestui spectacol mi-a dat o deosebită mulțumire de ordin moral. N-aș vrea să omit că în timpul procesului de creație a spectacolului am fost vizitați de tov. P. A. Markov, om de teatru și critic sovietic, care a găsit calde cuvinte de prețuire a muncii noastre, cuvinte care au constituit un imbold mai mult pentru echipa de actori, în frunte cu regretatul Mihai Popescu, cu Clody Bertola, G. Demetru și V. Ronea.

Scenă din „Trenul blindat" de Vs. Ivanov (la mijloc: G. Calboreanu)



www.cimec.ro

Cred că o problemă pe care n-am subliniat-o suficient e aceea a patosului revoluționar. Eu i-am văzut atît pe Vraca în Peklevanov, cît și pe Calboreanu în Verșinin din *Trenul blindat* și pot spune că amîndoi au înțeles cu multă forță acel suflu, acel entuziasm pe care le oferea lupta pentru cel mai înalt ideal al omenirii. Patosul revoluționar dă aripi interpretării, animă și întregește analiza și procesul de trăire a rolului. Iată un alt cîștig înregistrat de arta noastră interpretativă în urma contactului cu arta sovietică.

George Vraca

George Vraca: Un fenomen peste care nu se poate trece — în istoria legăturilor noastre cu teatrul sovietic — este acela al turneelor întreprinse în țara noastră de Mossoviet și, acum un an, de M.H.A.T. Cred că învățămintele trase de actorii noștri au fost incomensurabile. Asemenea turnee ar trebui să devină tot mai dese și m-aș încumeta să doresc — reciproce. În sensul acesta, cred că am pus chiar eu însumi o primă cărămidă. Am avut plăcerea să însoțesc artiștii M.H.A.T.-ului, după turneu, dincolo de granițele țării noastre. Eram în cușeta Tarasovei, și stăteam de vorbă cu marea actriță și cu Toporkov, Livanov și alții. Discuția se învîrtea în jurul succesului fragmentelor prezentate de M.H.A.T. La un moment dat, Tarasova intervine: „După ce am aflat că mulți dintre actorii voștri au interpretat roluri din lucrările repertoriului nostru, ar fi fost foarte interesant să facem următoarea experiență: să joc eu, de pildă, pe Anna Karenina, în rușește, iar Vraca să-l joace pe Vronski în românește. Găsesc că acest soi de colaborare ar fi dat roade din cele mai bune". La

Scenă din „Ruptura" de B. Lavreniev (la mijloc: George Vraca)

www.cimec.ro

care, cineva din însoţitorii noştri a contrapropus: „S-ar putea ca această experienţă s-o începem chiar la Moscova".

Oricum, consider că stabilirea unor legături cît mai strînse cu colegii noştri sovietici ar constitui un admirabil mijloc de perfecţionare profesională.

Marietta Sadova: Sînt complet de acord cu acest punct de vedere, cu atît mai vîrtos cu cît vizitele mele în Uniunea Sovietică au lăsat în memoria şi în inima mea impresii de neşters. Pentru că, ceea ce m-a mişcat mai mult decît orice am văzut în Uniune, mai mult decît frumuseţile Moscovei şi ale Leningradului, au fost înşişi oamenii sovietici, oameni din toate categoriile, inclusiv copiii şi elevii, alături de care am asistat la majoritatea din cele 47 de spectacole vizionate cu prilejul ultimei mele călătorii în marea ţară prietenă. Plină de roade pentru noi ar fi şi cunoaşterea şi asimilarea învăţămintelor dobîndite prin contactul cu modalităţile de conducere şi organizare ale teatrului. Ajunge să amintesc, ca un exemplu grăitor de înaltă ţinută artistică şi cetăţenească, faptul că o singură distribuţie — *Roadele învăţăturii* la M.H.A.T. — cuprindea nici mai mult, nici mai puţin decît 18 artişti ai poporului într-un matineu pentru copii!

www.cimec.ro

MIRCEA ALEXANDRESCU

In laboratorul regizorilor

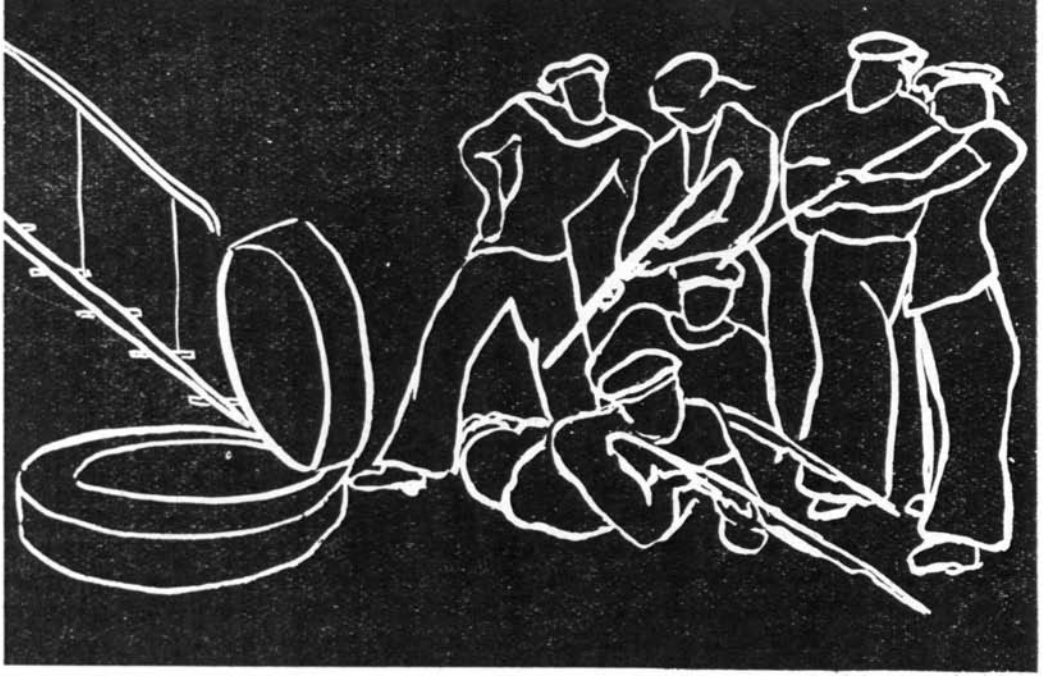
În sala cufundată în întuneric privirea îmi este atrasă de singura deschidere luminată pe care o formează cortina incomplet trasă în fața scenei. Prin fereastra aceasta, ce exercită o magică atracție, zăresc un crîmpei de scenă cu o masă lungă, în jurul căreia, concentrați și gravi, par să oficieze slujitori ai unui cult al smereniei. Sînt cu toții captivați de glasul unei femei, sonor și mîndru, dar cald și duios în același timp, metal cu rezonanțe vrăjite. Îmi fac loc pe tăcute și deslușesc pe Irina Răchițeanu. Văd abia acum că își citește rolul, dar personajul a și căpătat acea înaripare care-l face să trăiască dincolo de slovă. Rămîn mai departe, spectator singular și intrus, să-mi împing indiscreția pînă la capăt și am prilejul să-i aud pe rînd pe Ramadan, pe Sireteanu și pe ceilalți.

Asist la o repetiție (am aflat ulterior că era ultima lectură la masă) a piesei pe care o pot numi direct, fără să mă mai ajut de adjective : Tragedia optimistă. *Trăiesc și eu alături de colectivul Teatrului Armatei emoția neobișnuită a unei creații neobișnuite, căci piesa lui Vișnevski are darul de a trezi, nu atît prin gloria ei neîncetat împrospătată, ci prin marea ei capacitate de a captiva mereu alți creatori și alți spectatori, senzația măreață a piscurilor semețe.*

Lectura, mă conving eu, nu mai e utilă. Prinși în mrejele personajelor lor, interpreții simt nevoia de spațiu, de mișcare, de conlucrare directă. O constată cu satisfacție. sînt convins, și regizorul Jora, căruia sînt nevoit să-i trădez prezența mea în sală pentru a sta de vorbă despre piesă, despre spectacolul său. Mă întîmpină oarecum tulburat și îngîndurat (din pricina prezenței mele, credeam eu, din pricina grelei misiuni ce și-a asumat, mi-a mărturisit în cadrul convorbirii) și din nevoia, poate, a unei destăinuiri. acum la capătul unei etape, începe să-mi împărtășească gîndurile, ideile și problemele care-l frămîntă.

— Piesa are roluri minunate — *îmi spune el* — care toate pun probleme. Cel asupra căruia am fost nevoit să mă concentrez mai mult, împreună cu actorul respectiv, a fost rolul comisarului deținut de Irina Răchițeanu. Amîndoi căutăm să umanizăm rolul, să-i găsim cît mai multe trăsături omenești, să descoperim femeia din ea, atașamentul ei față de marinari, de unul din aceștia, poate chiar de comandantul vasului. Eu, personal, presupun că ea se și îndrăgostește de unul din ei. Sînt preocupat să urmăresc relațiile ce se stabilesc între toate aceste personaje, precum și pasiunile ce se declanșează. Am socotit că această femeie s-ar putea îndrăgosti de comandant pentru cultura lui, ca și pentru civilizația de care dă el dovadă, și aceasta pentru motivul că ea tinde cît mai sus cu putință. Ideea, de altfel, mi-a fost sugerată de filmul *Al 41-lea.* Chiar dacă ea nu-și exteriorizează acest sentiment, eu găsesc că este util să țin seamă de el în conturarea personajului.

www.cimec.ro



Schiță de Marga Ene-Bogdan pentru „Tragedia optimistă" de Vs. Vișnevski

Foarte importante sînt de asemenea rolurile celor doi plutonieri, care fac legătura între trecut și prezent. Prin ei intenționez să subliniez partea de poezie a spectacolului, avîntul romantic revoluționar pe care-l sugerează textul. Țin să subliniez că mă sprijin foarte mult pe interpretarea lui Ramadan și vreau să arăt că pînă și cele mai mici roluri sînt susținute de actori de primă mînă.

— *Eu personal cred că piesa lui Vișnevski stă în picioare prin însăși valoarea textului și de aceea aș vrea să cunosc părerea dumneavoastră în ce privește punerea ei în scenă, l-am întrebat pe regizorul Jora.*

— Pentru regizor — *îmi răspunde el* — în special această piesă pune probleme nespus de interesante. Ea nu aparține doar unei realități stricte, ci se adresează și fanteziei regizorale. Socotesc că trecerile oferă prilejuri minunate de a poetiza. Sînt preocupat în mod deosebit de problema de a ieși din șablon. Nu am văzut nici spectacolul de la Moscova și nici pe celălalt de la Leningrad, unde versiunea lui Tovstonogov pare să fie de departe cea mai interesantă, dar nădăjduiesc să aduc ceva nou în această montare.

— *Dacă nu săvîrșesc o indiscreție, aș vrea să împărtășesc și cititorilor noștri în ce constă elementul de noutate pe care vi-l propuneți să-l aduceți.*

— Tovstonogov a mers pe ideea urmăririi drumului glorios parcurs de regiment și l-a realizat, l-a materializat pe scenă printr-un drum. Eu pornesc de la o altă idee: vreau să urmăresc trecerea de la faza de început a revoluției la faza organizată. Așa văd eu piesa și înțeleg s-o realizez prin tratarea plastică, prin ritmul pe care-l voi impune. Astfel, de la ritmul foarte mișcat al acestei prime perioade vreau să ajung, odată cu evoluția piesei, la o cristalizare. În scopul de a menține temperatura maximă, vom juca această piesă fără pauză. Cît privește latura plastică, vreau să încep prin a sublinia un fapt de care noi toți regizorii ne plîngem: scenele noastre sînt foarte slab utilate tehnic. Nu avem un bun utilaj de teatru, mai ales instalații de lumină. Spectacolul cu *Tragedia optimistă* pune însă multe probleme tehnice, de schimbare a decorului etc. A trebuit de

www.cimec.ro

aceea să caut să mă adaptez acestei situaţii şi să creez condiţii optime desfăşurării piesei. Voi folosi de aceea perdeaua neagră de catifea, mai ales la mişcările de mase, ca element esenţial în materie de plastica spectacolului. Aş vrea să încerc pentru prima oară la noi o instalaţie stereofonică, ca să-l plasez astfel pe spectator în centrul acţiunii. Voi folosi probabil şi sala la desfăşurarea acţiunii. Intenţionez ca în actul I să-i aduc pe marinari pe scenă venind din sală. Tot din pricina dificultăţilor de ordin tehnic şi pentru că socot şi eu că valoarea textului e deosebită şi stă în picioare şi fără decor, voi exclude pe cît posibil decorul şi în acest scop nu voi folosi decît trei practicabile, care vor căpăta diferite valori plastice odată cu mişcarea din scenă. Aşadar, spectatorul nu va vedea propriu-zis un decor, iar personajele vor fi prinse în mod treptat în lumină, în timp ce întreaga atmosferă va sugera deopotrivă şi elementul ireal, uneori necesar, al piesei.

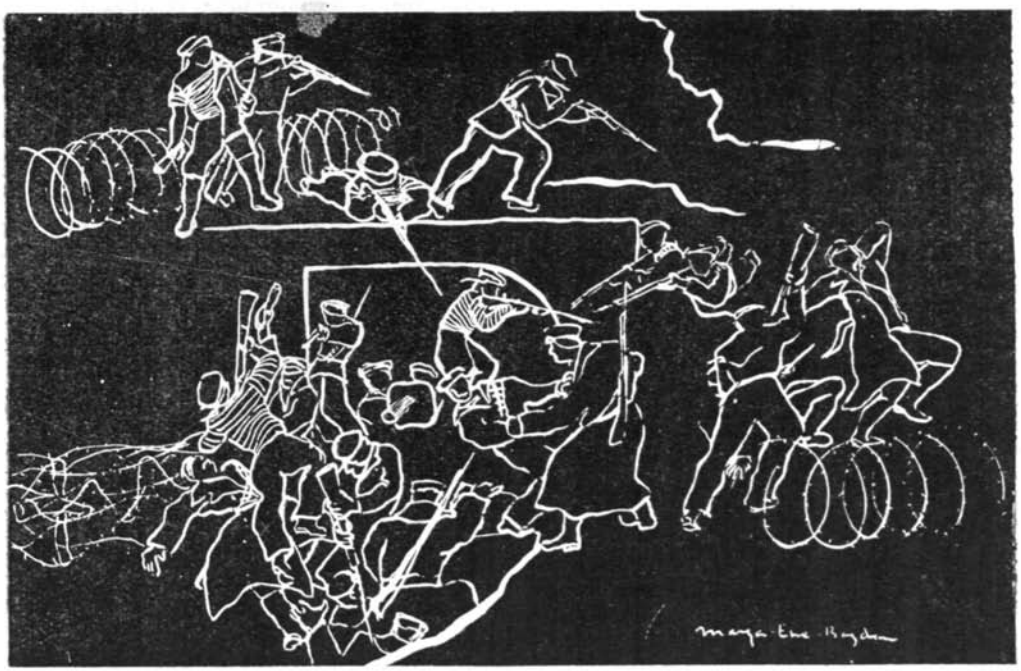
Îmi exprim bineînţeles temeri în ce priveşte unele probleme, mai precis pe planul soluţiilor pe care le-am găsit în punerea mea în scenă. În acelaşi timp, sper că prin aportul unor actori ca Irina Răchiţeanu, Sireteanu şi Albulescu, pe care am fost nevoiţi să-i împrumutăm de la alte teatre, întrucît colectivul nostru de actori este suprasolicitat, vom realiza un spectacol deosebit.

*

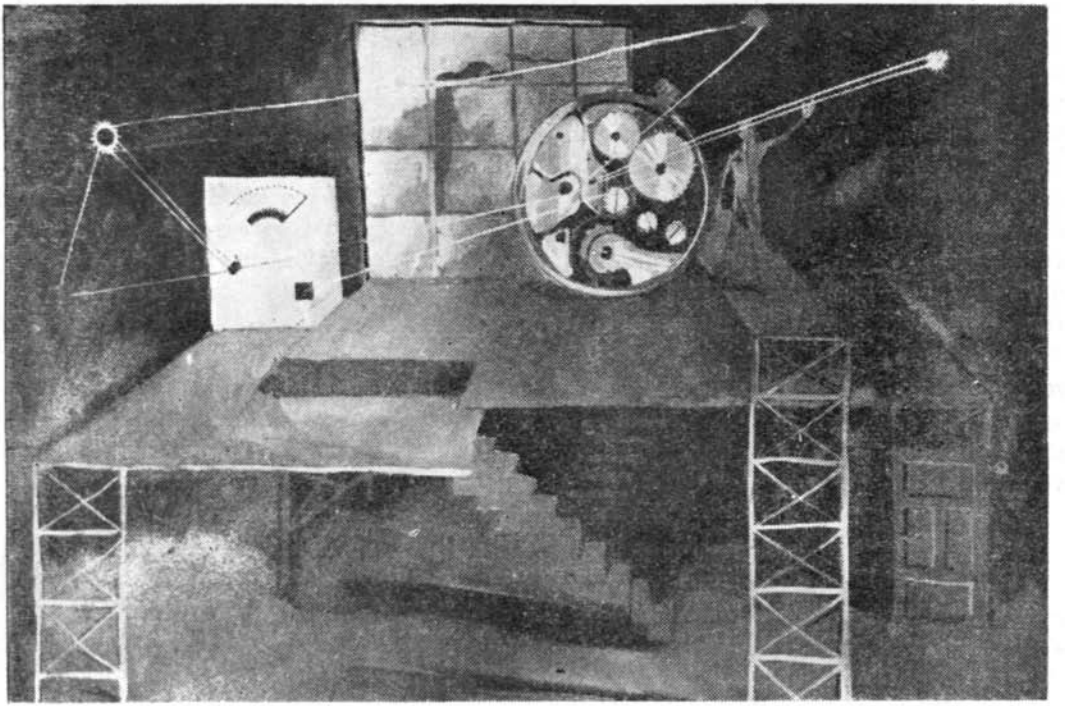
Pe Ion Olteanu l-am întîlnit într-o ipostază mai senină, recent dobîndită printr-o dublă victorie asupra lui însuşi. Regizorul Uraganului *pe scena Teatrului Municipal îşi dă seama că montarea acestei piese este o problemă ce iese din comun, o problemă grea, de mare amploare.*

— Cînd am primit însărcinarea de a pune în scenă *Uraganul* lui Bill Beloţerkovski, prima mea reacţie a fost de a refuza. Consideram că e lipsit de modestie să încerci să pui ceva al tău alături de creaţia de neuitat a Mossovietului, pe care nu de mult am putut-o vedea cu toţii aici la Bucureşti. Era, ca să spun aşa, un handicap pen-

Schiţă de Marga Ene-Bogdan pentru „Tragedia optimistă" de Vs. Vişnevski



www.cimec.ro



Schiță de decor de J. Perahim pentru „Baia" de V. Maiakovski

tru mine și lucrul acesta m-a făcut să mă gîndesc mult și să mă zbucium. Pentru că dacă aș fi acceptat fără să fi găsit propria mea cale de a transpune scenic mesajul acestei piese, aș fi considerat că-mi trădez menirea. Pe de altă parte, ideea proprie, nouă, nu se contura de la început, încît să mă pot decide.

Într-o bună zi însă — *zîmbește cu ușurare edificatoare regizorul Municipalului* — mi s-a dezvăluit în toată amploarea și profunzimea ei. Am înțeles atunci că *Uraganul* este de fapt un imn, o odă adusă revoluției și că, privită astfel, piesa lui Bill Beloțerkovski se încadrează într-o viziune de frescă în care personajele, trăind în vibrația patosului revoluționar al piesei, își desenează superbele lor destine descrise de autor.

Am gîndit mult asupra piesei, apoi i-am analizat problemele legate de transpunerea scenică. Toni Gheorghiu și cu mine am găsit că cel mai adecvat cadru plastic este nu să folosim un decor ci un cadru scenografic simplu, sugestiv. Un fundal cu nori grei, cînd luminoși, cînd întunecați, pictați în pastă groasă ca în tablourile lui Van Gogh, un steag ce va străbate scena de la rampă pînă spre capătul de sus al fundalului și care nu va fi de la început roșu, ci-și va dobîndi această culoare abia în final, scena turnantă și cîteva practicabile, iată elementele de care înțeleg să mă folosesc drept cadru pentru piesa lui Bill Beloțerkovski.

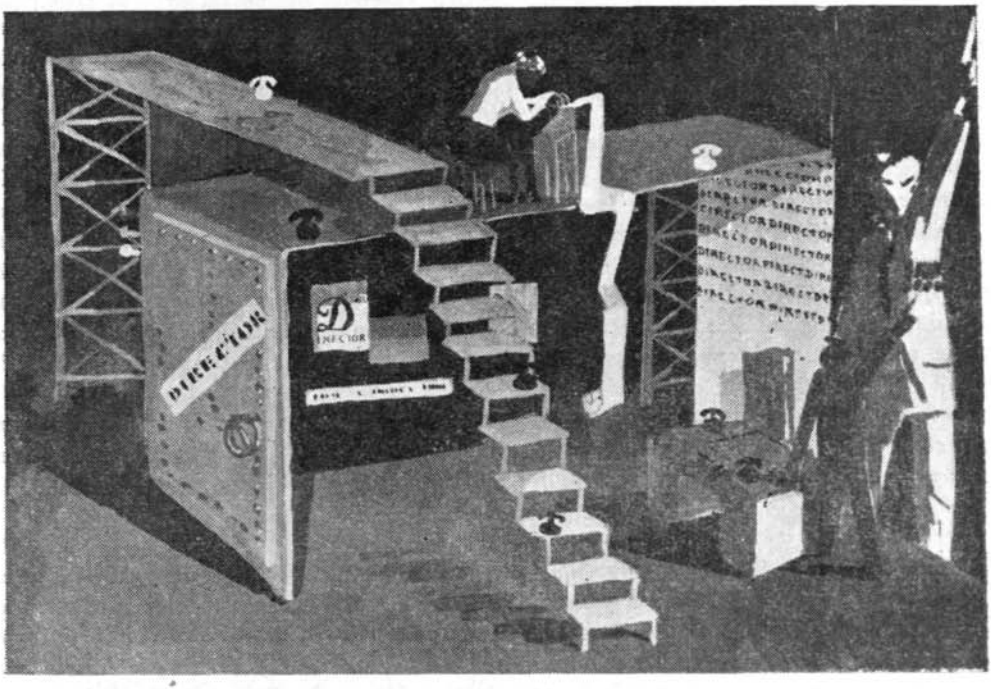
Pe măsură ce îmi dezvăluia, cu destulă zgîrcenie, din tainele montării lui scenice a Uraganului, *Ion Olteanu părea că-și confirmă propriile sale idei și că-și biruie ultimele rezistențe lăuntrice, fruct al unor căutări rebele.*

Într-un răstimp a ținut să-mi mai spună: Repetițiile le încep joi. Vino și la sală. S-ar putea ca pe parcurs să-mi mai apară lucruri noi și poate unele soluții după care mă frămînt atît.

*

— Maiakovski va fi întotdeauna o grea piatră de încercare pentru colectivul care a pornit să-l joace — *îmi răspunde la întrebare Horea Popescu cu un aer preocupat*

www.cimec.ro



Schiță de decor de J. Perahim pentru „Baia" de V. Maiakovski

și dîrz, obsedat de soluția pe care o întrevede, după cîte îmi dau seama, dar păstrînd încă rezerve atît de specifice modestiei lui, precum și sarcinii cu totul deosebite pe care și-a asumat-o.

— După o îndelungată și nejustificată tergiversare a reprezentării lui Maiakovski la noi — *spune tînărul regizor de la Giulești* — Teatrul Muncitoresc C.F.R. a spart în sfîrșit gheața și are primul bucuria de a juca mult cunoscuta piesă *Baia.*

Există, așa cum spuneam, dificultăți mari. Aceste dificultăți nu sînt atît de ordin tehnic și nici nu se rezumă la acele „îndrăzneli" pe care regizorul e chemat să le facă aci, după cum cred unii. Ele rezidă în însăși puternica și originala personalitate a scriitorului. Aceasta nu trebuie limitată la o simplă manieră „publicistică" prin care autorul a răsturnat canoanele dramaturgiei ortodoxe și trebuie înțeleasă ca un mod de a gîndi, de a simți, de a se mișca, cu totul aparte și specific lui.

— *În recenta călătorie pe care ați făcut-o la Moscova ați avut, bănuiesc, prilejul să vă apropiați de problemele teatrului maiakovskian și, poate, vizionînd piesele marelui dramaturg sovietic, faptul acesta să vă fi ușurat înțelegerea acestei complexe personalități și a operei lui.*

— Regret că fiind la Moscova n-am avut prilejul să văd spectacolul Teatrului de Satiră, fapt care m-ar fi ajutat mult la detectarea unui stil convingător și expresiv pentru reprezentarea scenică a lui Maiakovski. Căutarea acestui stil constituie încă o mare neliniște pentru mine și va continua să fie grija principală pentru valorificarea lui în munca de pregătire a spectacolului. Bănuiesc că vom fi în „stil Maiakovski", dacă voințele creatoare ale spectacolului: actori, pictori scenografi și regizor vor duce la o fericită îmbinare a convenționalismului cu elementele reale de viață pe care piesa le conține, dacă vom folosi în locul săpunului, pamfletul și hiperbola în „baia" birocraților și dacă vom îmbina apoi această satiră demascatoare cu un nestăvilit patos poetic, dînd spectacolului un avînt puternic, plin de optimismul creator al societății socialiste. Numai

www.cimec.ro

prin această îmbinare, care în practică va fi foarte complicată şi menţinînd spectacolul într-un ritm impetuos, năvalnic, vom putea simţi prezenţa personalităţii lui Maiakovski printre noi şi mai cu seamă înflăcărata lui chemare de a păşi cu încredere spre viitor.

L-am urmat în sala de repetiţie pe Horea Popescu în dorinţa de a-l vedea şi la lucru. Din păcate, pentru prea puţin timp ca să-mi pot da seama în ce măsură actorii sînt edificaţi în privinţa conturului pe care trebuie să-l capete respectivele roluri. Din indicaţiile pe care tînărul regizor le-a dat pe rînd unor interpreţi, am înţeles însă că el a depăşit stadiul căutărilor, că concepţia lui e clară, el încearcă acum să-şi transmită, să-şi facă înţelese intenţiile de către colectivul cu care conlucrează. Cred că Maiakovski — *îi spune el actriţei Marga Anghelescu* — a vrut ca acest personaj să nu rămînă în domeniul fantasticului şi să evolueze treptat, devenind o realitate. Dar nici nu cred că trebuie să apară de la bun început în această postură, care trebuie să fie finală. *Pe această problemă se naşte o discuţie şi din discuţie se naşte lumină.*

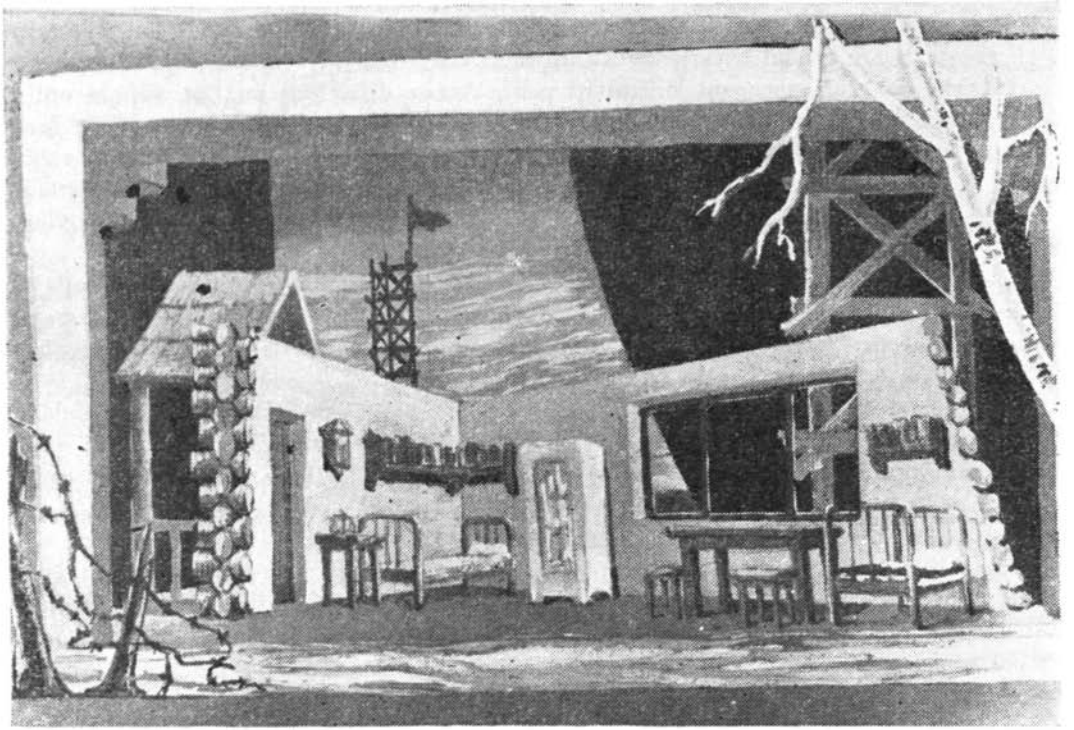
Nici Jules Cazaban nu e pe deplin edificat asupra rolului său, iar Horea Popescu nu e edificat pe deplin asupra modului de conlucrare cu atît de solicitatul Cazaban. Dar un lucru e sigur, că toţi vor ca Baia *să fie un mare spectacol. Şi le urăm să fie.*

*

Pe Constantin Sincu nu-l preocupă acum decît buna desfăşurare a repetiţiilor, materializarea concepţiei sale despre piesa lui A. Galici: Ne vom aduce aminte. *Regizorul Teatrului Tineretului pare să fi ajuns la o concepţie cristalizată, fără echivocuri, în privinţa aducerii ei pe scenă, lucru ce i-a înlesnit să-mi formuleze concis şi precis problemele sale de lucru, să definească coordonatele în care înţelege să se desfăşoare spectacolul.*

— Piesa lui A. Galici — *îmi spune regizorul Sincu* — se conturează clar, ca un imn adus muncii de reconstrucţie şi mesajul pe care ea îl conţine, mesajul celor care

Schiţă de decor de I. Rubingher pentru „Ne vom aduce aminte" de A. Galici



www.cimec.ro

au luptat în războiul pentru apărarea patriei, este plin de patos, pregnant. De aceea, am înțeles să pun accentul pe acest mesaj și folosind faptul că piesa este construită pe două planuri, am încercat să găsesc formula cea mai fericită pentru a da acestui poem dramatic, din care o parte este în versuri, mai precis prologul și epilogul fiecărui tablou, expresia scenică corespunzătoare. Sînt de bună seamă probleme grele de rezolvat în ce privește montarea. În primul rînd scena este mică, iar desfășurarea acțiunii, pe două planuri, cum am mai spus, prologul înfățișînd un moment din marele război, iar acțiunea propriu-zisă un moment al zilei de azi, ne-a făcut și pe mine și pe pictorul Rubingher să ne străduim să găsim formula cea mai adecvată și în același timp artistică a realizării scenice. Am găsit-o sub forma unei alternanțe de primul plan cu planul al doilea, recurgînd și la proiecții în anumite momente ale piesei.

— *Este, după cum îmi dau seama, o piesă în care tinerii se adresează tinerilor, o piesă deci pentru tineret, care se înscrie pe specificul, pe profilul teatrului dumneavoastră.*

— Da, această piesă ne-a adus bucuria de a putea folosi valorosul nostru colectiv de actori tineri ca: Florin Vasiliu, Cicerone Ionescu, Liliana Țicău și alții, alături de actori mai vîrstnici ceruți de rolurile respective. Țin să precizez însă că vom face, odată cu această piesă, un pas înainte folosindu-l de pildă pe Florin Vasiliu nu într-un rol de comedie (căci ni s-a adus imputarea unei prea mari specializări a actorilor).

*

Cînd am scris aceste rînduri eram încă departe de ziua în care toate aceste piese aveau să înfrunte luminile rampei, iar acum, în pragul premierelor, munca neobosită, migala și talentul le vor fi dat desigur expresia nobilă a operei de artă. Dar din această investigație, pe care am făcut-o în perioada primilor pași ai montării unui spectacol, ideile călăuzitoare s-au desprins cu claritate, iar finisajul, cizelarea — măiastră sîrguință desigur — nu le vor fi schimbat, ci le vor fi dat în plus elevarea artistică și puritatea liniei.

Iar pentru că am vorbit de ideile călăuzitoare, îmi pare că una este generală, încununînd ca o diademă creația scenelor noastre: căutarea înnoitoare, strădania pentru o cît mai valoroasă întruchipare a acestor comori ale fondului de aur al dramaturgiei sovietice. Și în acest sens, marile spectacole din această lună, noiembrie, vor fi de bună seamă dovada unui nou prag spre perfecțiune, trecut de teatrul nostru.

www.cimec.ro

MIHAI RAICU

Ceea ce „se poartă" şi nu merge

Moda, atît de atractivă şi avantajoasă pentru îmbrăcăminte, este un lucru periculos pentru artă. Ceea ce „se poartă" se răspîndeşte cu iuţeala fulgerului şi, indiferent dacă şade bine la toată lumea, pentru că e modă, formează veşmîntul cel mai apreciat. Situaţiile ridicole, create de vreo inadvertenţă, privesc în domeniul îmbrăcămintei, strict pe individul posesor al hainelor şi, eventual, pe cei cîţiva oameni care se amuză întîlnindu-l pe stradă sau la vreo reuniune familială. Nu e o problemă naţională, ca să zicem aşa... În materie de artă se schimbă însă total lucrurile. Aici nu e vorba numai de o îmbrăcăminte ce se aplică pe un trup inadecvat, dar mai ales de o problemă care priveşte cultura unui popor. În măsura în care în artă răspîndim ceea ce „se poartă" şi nu ceea ce simţim organic, ca un adevăr al vieţii, falsificăm imaginea artistică.

Ridicăm această chestiune pentru că teatrul nostru pare să meargă, în ultima vreme, indiferent că s-ar potrivi sau nu, fie după ureche, fie după tratate, după ceea ce „se poartă".

Să luăm cîteva dintre aspectele pe care ni le oferă teatrul nostru din ultimele stagiuni şi vom vedea, în domeniul spectacologic, exemplificîndu-se cele afirmate mai sus.

O modă — ne încumetăm s-o socotim îngrijorătoare, pentru că se ascunde în spatele unui fals crez artistic — este moda aplicării formale a sistemului Stanislavski. La statornicirea acestei mode a jucat un rol însemnat o dorinţă, bine intenţionată şi justificată, a forurilor conducătoare ale teatrelor: dorinţa de a introduce la noi principiile artistice ale marelui om de teatru sovietic. Aceste principii înlesnesc, în esenţa lor, drumul realismului socialist în teatru. S-a ajuns însă ca, într-o metodă de lucru foarte clastic aplicată de însuşi Stanislavski şi, mai ales, nu oricînd şi oriunde aplicată chiar la M.H.A.T., să se caute o reţetă, un fel de cheie passe-partout pentru orice spectacol, şi ca metoda aceasta să fie privită bucherist ca o dogmă închistată. Pînă acolo s-a mers, astfel, la noi cu „aplicarea" lui Stanislavski, încît unele teatre au pus în scenă spectacole, urmărind la repetiţii, ca îndreptar, rînd cu rînd, o carte *despre* Stanislavski, în care se vorbeşte *despre* spectacolul respectiv. Aşa, de pildă, Teatrul Maghiar din Cluj, dacă nu ne înşelăm, a pus acum cîţiva ani în scenă *Tartuffe*, urmînd întocmai cele descrise de Toporkov în cartea sa, *Stanislavski la repetiţii*. Spectacolul n-a reuşit. Şi era şi greu să reuşească. Regizorul nu a creat organic spectacolul; l-a judecat, după *descrierea* unui model realizat de Stanislavski. E lesne de tras concluzia că astfel „aplicat", sistemul lui Stanislavski dăunează artei, căci „sistemul" nu poate să dea rezultate valoroase, decît dacă e mai întîi înţeles, apoi organic însuşit şi aplicat.

Teoretic, putem fixa etape, luînd în seamă opiniile unui mare regizor; dar în repetiţiile noastre avem de-a face cu alţi actori, cu alt mediu, cu altă pregătire şi mentalitate,

www.cimec.ro

cu alte probleme decît cele rezolvate de regizorul care ne este maestru ; reacţia noastră în faţa acestor împrejurări trebuie de aceea să fie corespunzătoare, proprie.

Fără îndoială, cazul acesta nu e singurul. A existat o furie în a te declara cu orice preţ adept al lui Stanislavski şi în a-i „aplica" sistemul, indiferent dacă l-ai înţeles sau nu, în spectacolele tale. Ce este altceva aceasta, dacă nu modă, o aplicare mecanică a ceea ce „se poartă" ?

Menţionăm cu părere de rău că şi pentru unii tineri regizori care au studiat în U.R.S.S., tendinţa de fetişizare a sistemului Stanislavski e în floare. Uimirea noastră e cu atît mai justificată cu cît l-am cunoscut pe dascălul majorităţii acestor tineri, pe I. A. Zavadski. Acesta ne-a demonstrat cea mai largă şi mai elastică aplicare a principiilor profesorului său, Konstantin Sergheievici Stanislavski. Zavadski, cu care am avut posibilitatea să ne întreţinem cel mai mult dintre toţi artiştii sovietici, după ce am văzut şi minunatele spectacole ale teatrului pe care-l conduce, ne-a atras atenţia cu deosebire asupra posibilităţii de a transforma în dogmă sistemul. De aceea, e surprinzător faptul că regizori tineri formaţi de el au pe buze, în mod demagogic, la fiecare cinci cuvinte, în momentul cînd vorbesc cu actorii, numele şi sistemul lui Stanislavski sau măcar un citat din el. Ne-am fi aşteptat din partea lor la o demonstraţie pro-stanislavskiană prin spectacole bune. Dar acestea se lasă încă aşteptate.

Regizorii care cred în Stanislavski fac mai puţin caz de el ; aplică însă ceea ce simt ei că au înţeles a fi valabil din principiile marelui om de teatru. Stanislavski are adepţi şi admiratori în toată lumea. Aceasta se simte mai ales prin rezultate. Cine n-a simţit în filmul *Versiunea Browning* (Suflete împietrite) că actorul englez Michael Redgrave e un discipol al lui Stanislavski ? Cine l-a văzut pe Mordvinov în *Othello*, *Mascarada*, *Ţiganii* sau *Brigada Kotovski*, poate să conteste legătura lui cu conducătorul ilustru al M.H.A.T.-ului ?

Nu se poate tăgădui că şi la noi sînt regizori care aplică cu justeţe principiile lui Stanislavski. Dar e foarte trist să-ţi dai seama că o seamă de regizori sînt influenţaţi de Stanislavski pentru că, pur şi simplu, „se poartă" Stanislavski, nu pentru că ar crede efectiv în el.

Or, numai un crez artistic pe care ţi-l exprimă mai bine un curent ori altul, numai un asemenea crez poate îndreptăţi în chip valabil influenţa respectivelor curente. (Numai că, în acel caz, nu mai e vorba de modă.)

Firește, ni se poate replica : bine, dar nouă nu ne e indiferent ce crez artistic promovăm. Fără îndoială că aşa este. Noi luptăm pentru realism ; mai precis, pentru realismul socialist. Sistemul Stanislavski nu e însă singura cale care uşurează teatrului drumul către realismul socialist şi, în orice caz, cine-l aplică trebuie mai întîi să-l înţeleagă şi să-l „trăiască organic" (sic !).

Se vorbeşte, în ultima vreme, cu ton apologetic despre Brecht. Mulţi sînt gata să aplice metodele lui în teatrul nostru. Dar tot aşa, fără să-l priceapă. Deoarece teatrul lui Brecht, numai din articole teoretice, nu poate fi înţeles. El mai trebuie *văzut*, apropiat, armonizat cu structura artistică a celui care-l „adoptă". Spunem aceasta, făcînd, recunoaştem, un neindicat proces de intenţie. Dar o facem pentru că în discuţie, mai pot intra şi alte mode care bîntuie şi se practică fără nici un spirit convins şi serios de selecţie.

Iată, de pildă, lupta împotriva naturalismului în decor. Ani de zile, majoritatea teatrelor s-au încăpăţînat să facă decor construit şi, la orice, neapărat cu tavan. La un moment dat au început să răsară decoruri stilizate. Aceste decoruri stilizate s-au răspîndit, îmbrăcînd în special forma decorurilor în perdele şi, fiind şi economicoase, au înveşmîntat toate spectacolele văzute în ultima vreme. Ca o reacţie împotriva decorului naturalist, am înţeles asemenea excese. Credem însă acum că e momentul să ne temperăm. Nu la orice se poate aplica un decor de acest fel.

Iată, apoi, de pildă, muzica de scenă, care deschide şi umple antractele spectacolului. De la o necesitate ce se impune la unele spectacole, ea a ajuns practică curentă — modă.

www.cimec.ro

Aproape că sînt mai puține spectacole fără muzică decît cu muzică. Este sau nu este nevoie, se înregistrează pe bandă de magnetofon o muzică și se agrementează spectacolul cu ea.

Sau o altă modă : a spectacolelor cu „copertă". Fie că se face a cortină specială pentru un spectacol, fie că se execută o proiecție, fie că se înfășoară pe arlechini sau pe mantou sus, o draperie roșie la o piesă revoluționară, fie că se scot o parte din decoruri în fața cortinei ca să fie vizibile spectatorului de cum intră în sală, în orice caz, se caută ceva prin care să se iasă din obișnuit înainte de apariția actorilor. Uneori e necesar și acest procedeu, dar iarăși, ca în atîtea rînduri, nu oricînd și oriunde.

Privită în adîncul ei, practicarea acestor procedee arată în majoritatea cazurilor că ea suplinește, de fapt, o bună muncă dusă cu actorul, spre care ar trebui să fie concentrată cu osebire atenția publicului spectator. Orice procedeu e recomandabil, firește, dar numai dacă cu ajutorul lui interpreții — interpreții mai ales — izbutesc să scoată la iveală, printr-o imagine artistică de valoare, ideile textului dramatic, toate celelalte elemente ale spectacolului urmînd să li se subordoneze. Valorificarea ideilor textului dramatic prin actori e un comandament ; a nu-l respecta este a sări dincolo de cal, sau a lăsa să pătrundă cai troieni în cetatea realismului.

Autorul acestor rînduri e convins pe deplin că realismul în teatru se poate aplica mai ales cu ajutorul principiilor lui Stanislavski ; aceste principii nu sînt altceva decît o sinteză a tuturor principiilor teatrului realist. Dar, de la principiile lui Stanislavski pînă la aplicarea efectivă a sistemului, discutat și disputat chiar în Uniunea Sovietică, mai e un drum de făcut. Un drum care trece, neapărat, prin propriile noastre resurse și inițiative creatoare. Altfel, ne falsificăm și pe noi înșine și metodele de la care susținem că pornim și pe care susținem că le promovăm. Sînt unii de altă părere ? S-o spună.

www.cimec.ro

Fişe pentru o istorie a teatrului proletar în Romînia

Secolul al XX-lea a adus în istoria teatrului nu numai o revoluţie a spectacolului din punct de vedere tehnic, ci o mare revoluţie în substanţa ideologică a teatrului.

Teatrul a fost folosit — de-a lungul vremii — în sprijinul luptelor de emancipare socială, pentru proclamarea idealurilor de libertate. Dar, niciodată teatrul nu a mai fost folosit pentru trezirea conştiinţei sociale, pentru cucerirea libertăţii, ca la începutul secolului nostru. Teatrul nu se mai putea mulţumi cu descrierea lumii. După cum spunea Brecht — parafrazîndu-l pe Marx — sarcina teatrului devenise transformarea lumii.

Acesta a fost rostul teatrului proletar născut în perioada Revoluţiei din Octombrie şi răspîndit în întreaga lume. Dezvoltarea economico-politico-culturală a ţărilor din Europa şi Asia, după cel de al doilea război mondial, a fost condiţionată de existenţa noului stat sovietic. Ideile socialismului se răspîndesc în întreaga lume, iar noua artă revoluţionară cucereşte simpatia şi interesul creatorilor din ţările capitaliste unde fenomenul de descompunere economică şi culturală duce la destrămarea intelectualităţii şi a instituţiilor de artă.

Teatrul sovietic devine cunoscut în Europa puţină vreme după revoluţie, dar, ceea ce determină adeziunea la teatrul proletar a oamenilor de artă din ţările capitaliste este în special noua estetică a teatrului revoluţionar, dinamica şi eficienţa lui educativă. În aceste împrejurări teatrul muncitoresc devine un fenomen cu o largă arie de răspîndire: de la Tokio, unde funcţionează „teatrele autoactive" ale muncitorilor şi ţăranilor, pînă la Barcelona unde activează teatrul republican al proletariatului şi studenţilor; din China, în care iau naştere „societăţile dramatice revoluţionare", şi pînă în Germania lui Brecht şi Piscator care pun bazele „teatrului politic" şi ale „dramaturgiei politice". Toate aceste mişcări teatrale se întîlneau, în tendinţa lor de a crea un teatru nou, prin scopul lor estetic-educativ.

„Teatrul epocii noastre — teatrul proletariatului — trebuie să convingă şi să inspire, să lovească şi să distrugă, să răspîndească rîsul încurajator al victoriei şi să înzecească forţele mulţimilor printr-o bucurie scînteietoare... Teatrul trebuie să bată la unison cu viaţa zilelor noastre, să se amestece în lupte şi să se ridice la înălţimea marilor generalizări artistice care aprofundează înţelegerea vieţii şi a sarcinilor ei..." Acesta era scopul noului teatru proletar, mărturisit în revista organizaţiei teatrale revoluţionare cu caracter internaţional, „Asociaţia teatrului proletar neprofesional".

www.cimec.ro

La noi în țară, în acești „ani de frămîntări și nesiguranță, de fărîmițare și neliniște", cum îi caracteriza autorul pătimașei *Domnișoara Nastasia*, nu sînt puțini acei care în contact cu noile idei estetice ale teatrului revoluționar duc lupta „împotriva celor ce înfeudaseră scenele românești — inamici ai oricărei inițiative, ai oricărei tentative de eliberare, de revoluționare sau numai de lărgire a orizonturilor literare și artistice" (G. M. Zamfirescu — *Mărturii în contemporaneitate)*. Oameni de teatru de prestigiu ca Paul Gusty, Soare Z. Soare, Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, Mihail Sebastian au cunoscut și au discutat principiile teatrale ale lui Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vahtangov. Presa vremii, articolele și volumele lor stau mărturie și oferă un material informativ care arată că a existat o puternică atracție a teatrului românesc pentru teatrul inovator al revoluției. Problema merită de altfel o atenție specială din partea istoricilor. Aci vrem însă să ne ocupăm de un alt fenomen — specific teatrului românesc dintre cele două războaie și nu străin de cel pomenit — al dezvoltării teatrului proletar. Puțin cercetată, această pagină particulară a istoriei teatrului nostru necesită în primul rînd o bază materială informativă convingătoare din punct de vedere istoric și concluzivă totodată pentru importanța ei în ceea ce privește însăși mișcarea muncitorească din țara noastră.

De aceea vom da — cum anunțam și în titlu — cîteva fișe, poate unele cu date inedite, în această problemă.

*

Răspîndirea ideilor socialismului în țara noastră a fost strîns legată de activitatea culturală a partidului clasei muncitoare, de dezvoltarea unei ample mișcări culturale proletare. În anii de după primul război mondial întîlnim adeseori în presa muncitorească și democratică articole care dezbat problemele creării unei arte proletare, care popularizează principiile și ideologia culturii și artei proletare.

Iată cîteva exemple:

„Pagini libere" publică un articol în care se arată că „o adevărată reînnoire a artei este condiționată de chemarea la viață a unei noi clase sociale — a proletariatului — a cărei menire istorică este nu numai să rezolve probleme de ordin economic, politic și juridic, ci, prin conștiința și rolul ei revoluționar, să dezrobească orice manifestare a spiritului de sub tutela unei minorități privilegiate sau de sub înrîurirea unui individualism bolnav, determinînd pe marii artiști — prin ideologia de înaltă dreptate socială ce o însuflețește — să-și găsească izvorul de inspirație în mijlocul maselor care țes la haina de aur a vremii cu jertfirea celor mai buni fii ai lor, impregnînd astfel operelor de artă un caracter cu adevărat social și umanitar".

(Arta și proletariatul, în „Pagini libere" din ianuarie 1926, p. 53)

. . . . . .

„Geniul veacului — scria Bogdan Amaru — nu poate fi decît proletar, pentru că nu există altă viață morală și autentică afară de a proletariatului de oriunde." Expunînd teza artistului proletar, B. Amaru proclama ca geniu al veacului nostru pe Gorki, ca eroi adevărați ai vieții pe Moș Arhip și Leonca.

(Bogdan Amaru — *Artiștii proletari*, în „Umanitatea", București, 16 sept. 1934)

. . . . . .

Ideea organizării unui teatru proletar este frecventă în presa vremii. „Tribuna socialistă" din Cluj (15 aug. 1920) pleda pentru lărgirea publicului și pregătirea culturală a maselor prin spectacole și șezători populare cu piese instructive, cu tendințe de

www.cimec.ro

larg umanitarism. (Ziarul propunea piese de Shaw, Ibsen, Gorki, Hauptmann, Sudermann, Ronetti Roman, Caragiale, Davila și totodată Shakespeare, Molière, Beaumarchais.)

Sub titlul *Teatrul proletar*, B. Lebli făcea aceleași recomandări în publicația „Cultura proletară" (1926) într-un articol program care avea să îndrumeze însăși activitatea cercurilor teatrale muncitorești.

. . . . . .

Campania pentru crearea unui teatru muncitoresc a sporit mai ales în anii cînd Siguranța statului oprise aproape orice manifestare artistică a sindicatelor sau a cercurilor artistice proletare.

„Noi cerem un teatru popular ; și pe scena acestui teatru vrem să regăsim măcar cîte o frîntură din viața trudită a muncitorului", scria „Umanitatea" din 16 sept. 1934, nr. 2, an. 1, sub titlul *Teatru pentru popor*.

. . . . . .

Semnalînd existența unui teatru cu repertoriu pentru muncitori în U.R.S.S. și Franța, publicația democrată „Manifest" din Iași cerea „un teatru care să deschidă perspective clare asupra realității, nu să le dea (muncitorilor — *n.n.)* în scrînciob și să le adoarmă ca un narcotic viziunea limpede a lucrurilor, simțul de orientare în viață..." ....„teatrul ce se dă muncitorilor, chiar în regimul democrației burgheze, este mijloc de a-i face să cugete... de a stîrni și întreține dorul de libertate. În ce privește alcătuirea unui repertoriu destinat muncitorilor, Uniunea Sovietică deține locul de cinste".

(Em. Socor : *Teatre cu repertoriu pentru muncitori în U.R.S.S. și Franța*, în „Manifest", Iași, 1936, ianuarie 25, anul III, nr. 1)

. . . . . .

„Un teatru muncitoresc de stat — soluția fericită — al cărui scop nu sînt beneficiile imediate, ar fi idealul" — scria „Șantier" în aceeași vreme. „Singură Rusia sovietică a înțeles care este menirea socială a teatrului și i-a facilitat dezvoltarea. E singura țară unde nu se poate vorbi de o criză a teatrului"... „Drame muncitorești ? Ei bine dacă nu le avem încă, le putem aduce de dincolo de frontiere, unde proletarii intelectuali au ajuns să se afirme cu succes nebănuit pe tărîmul teatrului. Îi vom reprezenta pe aceștia provocînd astfel, în rîndurile intelectualilor noștri proletari acea dorită reacție care apoi să faciliteze propria lor creație..." [1] „Iată de ce clasa muncitoare trebuie să-și apropie toate acele elemente artistice și tehnice teatrale, care prin atitudinea lor pot fi înregimentate mișcării noastre".

(I. Gruia : *Teatrul proletar*, în „Șantier" — 1 ian. 1936, fila 10)

. . . . . .

Realist, același autor scria în aceeași publicație :

„Cum însă știm că pentru multă vreme nimic nu se va schimba în actuala organizare a teatrului, rămîne în sarcina clasei muncitoare să-și organizeze teatrul ei, social și revoluționar".

(I. Gruia : *Teatru pentru popor*, în „Șantier", 1 noiembrie 1935, fila 10)

. . . . . .

[1] Autorul articolului se referă la dramaturgia revoluționară sovietică și la literatura dramatică din Occident a lui Ernst Toller, la piesele didactice ale lui B. Brecht etc.

www.cimec.ro

Punctul de vedere al clasei muncitoare era exprimat mult mai vehement şi explicit în revista condusă de Al. Sahia :

„Atîta vreme cît viaţa este o luptă, atîta vreme cît omenirea întreagă este vrăşmăşită în două tabere fundamental adverse, cînd conflictul dintre ele a atins punctul culminant — nu se poate vorbi despre o artă „pură" — fără preocupări sociale, fără atitudini..."

...„Fixaţi de cealaltă parte a baricadei înţelegem să facem adevărata artă, literatură, a realităţii groaznice, mascată prin multiplele legende şi teoriile care au dăinuit prea mult."

„Literatura activistă,
Literatura critică,
Literatura proletară — îşi face la noi, prin Bluze Albastre primii paşi".

(Articol program, fără titlu, din „Bluze albastre" Bucureşti, 5 iunie 1932, nr. 1, an. I) [2]

. . . . . .

*

Mişcarea muncitorească, de veche tradiţie, căuta să răspîndească ideea culturii proletare încă înainte de Revoluţia din Octombrie. Prelegerile lui N. D. Cocea despre arta în serviciul progresului, din cadrul Universităţii populare serale (1913), conferinţele ţinute de C. I. Parhon, Alecu Constantinescu, Barbu Lăzăreanu, C. Graur şi mai tîrziu de Ion Pas, L. Rădăceanu ş.a. au avut darul să trezească interesul muncitorilor pentru literatură şi artă.

Forme rudimentare de spectacole, organizate de muncitori, apar încă înaintea şi în timpul primului război mondial. Repertoriul format din versuri şi monoloage, mici scenete, ajunge arareori să cuprindă şi spectacole mai mari. Trebuie consemnate însă reprezentaţiile cu piesa *Ucenicii* de Th. Iordăchescu — jucată înainte de primul război mondial, în multe oraşe, în cercuri ale tineretului socialist — (piesă care arăta condiţiile grele de viaţă ale tinerilor muncitori), sau spectacolul cu scenariul *Ţăranii*, scris de Iacob Ţăranu (tatăl actorului Ionel Ţăranu), construit pe ideea înfrăţirii muncitorilor şi ţăranilor, spectacol în care apăreau pentru prima oară pe scenă muncitori şi ţărani. [3]

În sprijinul acestor manifestări artistice au venit mulţi intelectuali şi artişti printre care Acad. Th. Stoenescu, regizorii Aurel Ion Maican, Ion Şahighian, Victor Bumbeşti, decoratorul Traian Cornescu, actorul Ion Manolescu, actriţa Maria Sandu ş.a.

. . . . . .

Formele cele mai organizate de activitate teatrală le-au avut însă, în anii următori Revoluţiei din Octombrie, cercurile artistice muncitoreşti „Dimitrie Marinescu" şi „Prietenii artei", care erau strîns legate de Sindicatele Unitare.

Cercul „Dimitrie Marinescu" îşi începe activitatea în anul 1923 prin organizarea unor şezători săptămînale, intrate în limbajul curent al vremii sub numele de „sîmbete". Spectacolele se compuneau — după expuneri politice — din recitări (Coşbuc, Eminescu, B. Nemţeanu, Traian Demetrescu, Păun Pincio, T. Neculuţă), lecturi (de preferinţă din

[2] Nenumărate articole şi informaţii în aceeaşi problemă a culturii şi teatrului proletar, asupra teatrului sovietic apar în „Rampa" — începînd din 1919; în „Teatru" revista lui Soare Z. Soare (1923); „Adevărul literar şi artistic", 1922; „Integral" 1925, „Desteptarea" 1927—28, „Reporter" 1934—38; „Cuvîntul liber" (1933—36), „Viaţa universitară" Iaşi 1932; „Veac Nou" 1932 etc. etc.

[3] După 1917, scenariul a fost reluat şi jucat la revelioanele muncitoreşti şi în 1930 (?) în sala Bragadiru. Piesa a fost tipărită într-o broşură editată de cercul „Romînia Muncitoare" fără numele autorului. A mai fost tipărit, de asemenea, şi monologul „Puşcăriaşul" (autorul necunoscut) şi care a intrat în repertoriul permanent al cluburilor muncitoreşti.

www.cimec.ro

Gorki) și coruri vorbite. (Unul dintre aceste coruri, rămas în amintire, era intitulat „Volga-Volga".) „Actorii" muncitori aveau ca principali animatori pe Z. Alexandrescu, B. Lebli, mai tîrziu I. Popescu-Puțuri, Elena Popescu ș.a.

Chiar dacă în 1927 cercul cultural nu mai purta numele „D. Marinescu", aceiași inițiatori vor reprezenta pentru prima oară un act din *Azilul de noapte* de Gorki. (În distribuție, printre alții: Z. Alexandrescu-Satin, V. Velcescu-Luca, Elena Popescu-Vasilisa, tîmplarul I. Dumitrescu-Actorul.)

Curînd va fi organizat un spectacol „coupé" în care, în afara actului din *Azilul de noapte*, va fi introdus un act din *Țesătorii* de Hauptmann și recitări.

Spectacolul — dat de data aceasta duminicile și anunțat în ziarul „Viața muncitoare" — s-a repetat de cîteva ori, întrunind de fiecare dată asentimentul celor cîtorva sute de spectatori muncitori înghesuiți într-o sală, în care în mod normal nu puteau intra mai mult de 150 de spectatori. (Spectacolele se dădeau la sediul sindicatelor din strada Mihai Vodă.)

. . . . . .

Aceste spectacole au avut darul să cîștige adeziunea multor muncitori pentru activitatea teatrală, ceea ce a permis organizarea spectacolului — în întregime — cu *Azilul de noapte*. Urmăriți de Siguranță, după multele și obositoarele ore de muncă, „actorii" se strîngeau, afară din oraș, în casa zugravului Niculescu (pe șoseaua Vitan), unde repetau pînă noaptea tîrziu. Șase luni s-a muncit pentru acest spectacol[4] (jucat în martie 1929 în sala Barașeum), care a trezit un interes larg nu numai în rîndul spectatorilor muncitori, ci și în mijlocul oamenilor de teatru.

Adrian Maniu în „Rampa" din 20 martie 1929 nr. 3347 publică, sub titlul *Muncitorii în teatrul lor*, un articol elogios la adresa spectacolului, consemnînd semnificațiile sale majore:

„Iată o inovație fericită, care nu aparține nici marilor regizori și nici celor de pe la teatrele noastre. Un grup de muncitori de la „Sindicatele Unitare" a izbutit să reprezinte într-un teatru de cartier (sala Barașeum) capodopera lui Gorki: *Azilul de noapte*. Deși lipsită de reclamă, premiera a izbutit să aibe o sală neîncăpătoare. Acest spectacol pentru muncitori, dat de muncitori, constituie un frumos succes. E una din cele mai rodnice străduințe pentru cultură și seriozitatea alegerei piesei dovedește că nu se urmărește o simplă distracție, ci că muncitorimea înțelege să lucreze și cu gîndul, acceptînd entuziastă bucuria muncii intelectuale".

„Dar spectacolul nu merita să intereseze numai pe muncitori, ci și pe artiști, pentru că interpretarea aducea ceva cu totul nou, era trăită de oameni care pot cunoaște mult mai de aproape mizeria și suferința omenească"... „O vibrație nouă străbătea opera de artă"... „...Dacă în ce privește arta, spectacolul muncitoresc este chemat să fie un adevăr nou — ei bine și în ce privește morala, sînt convins că aduce puteri noi sufletești".

. . . . . .

*

Istoria *Azilului de noapte* nu se termină aci. Temerarii organizatori și interpreți nu s-au lăsat impresionați de represaliile Siguranței, după desființarea Sindicatelor Unitare. Încercările de a mai da spectacole s-au ciocnit de arestări individuale, provocări,

[4] Regizat de B. Lebli, spectacolul s-a jucat într-un singur decor (interiorul azilului) stilizat și monocrom Pe fondul decorului cenușiu, costumele în culori stinse (gris-albastru, maron-roșcat, verde putred) ieșeau în relief, subliniate în special prin contrastul puternic, generat de rufele intens colorate, atîrnate pe o frînghie, ce străbătea scena. (Preocuparea pentru scenografie aparținuse lui I. Koch). Regizorul s-a preocupat în principal de plasticitatea jocului actorilor, de realizarea unei expresivități teatrale cu mijloace simple, realiste.

www.cimec.ro

arestări în masă cu scop de intimidare și abia în 1931 spectacolul va fi dat din nou într-o sală de teatru (sub egida „Sindicatului frizerilor"), obținîndu-se cu greu o autorizație de la Siguranță în acest scop.

Spectacolul din sala Roxy reprezintă un moment de culme a activității teatrului muncitoresc, căci pentru prima oară s-a realizat colaborarea actorilor muncitori cu actorii profesioniști, aceștia din urmă veniți în ajutorul primilor.

Pentru a împiedica spectacolul, Siguranța a condiționat reprezentarea dramei lui Gorki de scoaterea din distribuție a trei actori comuniști: V. Velcescu (Luca), B. Lebli (Vasca Pepel) și Elena Popescu (Vasilisa)). Cum Teatrul Național juca în același timp *Azilul de noapte*, în regia lui Paul Gusty, o delegație de muncitori s-a adresat Direcției Teatrului Național, pentru a aproba intrarea în spectacolul muncitoresc a interpreților Naționalului. Deoarece prima distribuție a piesei era în turneu, Teatrul Național, prin Al. Mavrodi și P. Gusty, a oferit actorii care dublau: N. Brancomir-Vasca Pepel, C. Dutulescu-Luca și Silvia Colberti-Vasilisa. Astfel, distribuția spectacolului ce avea să aibă loc la Roxy a ajuns o distribuție mixtă, în care realismul și simplitatea interpreților muncitori s-au întîlnit cu experiența artistică a actorilor îndrumați de Gusty pe aceeași linie pe care muncitorii-actori veneau în mod natural. Spectacolul — la care a asistat în majoritate public format din intelectuali și artiști, inclusiv aproximativ 60 de actori ai Teatrului Național — a constituit un mare succes cu un puternic ecou în teatrul profesionist. Solicitați să repete spectacolul și să-l ducă în turneu, organizatorii au rămas iarăși victorioșii unui... singur spectacol-manifest. Nici o intervenție n-a putut convinge Siguranța să permită rejucarea.

Azilul de noapte a fost reluat abia după 23 August 1944, în sala Aro (septembrie 1944), reprezentația fiind precedată de o conferință a tov. M. Breslașu, care a făcut istoricul spectacolului.

. . . . . .

Ilegalizarea sindicatelor a îngreunat mult activitatea teatrală a cercurilor artistice muncitorești. Totuși, teroarea crescîndă în perioada fascizării țării nu a împiedicat pe acești temerari artiști amatori să sprijine prin activitatea lor acțiunile politice ale proletariatului. O astfel de manifestare — una din multele — a fost cea organizată în condiții ilegale în ajunul grevei din 1933, de la Griviția. În cadrul unui revelion — organizat pe strada Vasile Gherghel (cartierul Filantropia) — la care au participat conducători ai mișcării ceferiste — a avut loc un program artistic, compus din recitări colective din lirica sovietică și coruri vorbite, printre care „C.F.R." a cărui idee principală — victoria inevitabilă a clasei muncitoare — folosește simbolul locomotivei care va ajunge — cu oricîte piedici — la punctul final. Textul era tradus și adaptat din rusește, iar corul vorbit a deschis revelionul muncitorilor ceferiști care pregăteau greva din februarie. Momentele dramatice nu s-au redus însă numai la cele din cor, căci, înconjurați de jandarmi, muncitorii — baricadați înlăuntrul localului — continuau să recite corul ritmat sub amenințarea baionetelor.

. . . . . .

Acestea sînt doar cîteva momente din eroica activitate a teatrului muncitoresc. Noi nu am voit aci decît să facem cîteva notări informative asupra acestui capitol, prea puțin cercetat, din istoria teatrului romînesc. Atenția cercetătorului trebuie să fie cîștigată însă cu atît mai mult de aceste fenomene, cu cît manifestările cercurilor teatrale muncitorești au influențat creația și atitudinea unor oameni de teatru ca Mihail Sebastian, G. M. Zamfirescu sau Victor Ion Popa, a căror activitate a constituit o treaptă intermediară în evoluția spre teatrul popular de astăzi.

www.cimec.ro

Munca asupra „Tragediei optimiste"

Tragedia optimistă de Vsevolod Vişnevski ocupă un loc important în istoria teatrului sovietic. Scrisă între anii 1932—1934, piesa este dedicată luptei pentru triumful Marelui Octombrie.

Lucrarea lui Vs. Vişnevski a rezistat încercării timpului. Ea se menţine statornic proaspătă în repertoriul teatrelor sovietice şi figurează deopotrivă, astăzi, şi în repertoriul multor teatre din democraţiile populare şi din alte ţări.

Publicăm mai jos cîteva documente — mărturisiri ale dramaturgului privind munca la piesa Tragedia optimistă. *Materialele fac parte din arhiva Vişnevski, aflată în păstrarea soţiei scriitorului, S. K. Vişneveţkaia.*

Din Leningrad

Moscova, pasajul Teatrului de Artă 2,
ap. 28
Vişneveţkăi [1]

Găsit o formă deosebit de ascuţită pentru o nouă piesă despre moarte. Imn marinarilor.

9 ianuarie 1932.
Primele contururi ale
Tragediei optimiste . . . [2]

9 ianuarie 1932, seara [3]

Astăzi apucase să amurgească şi a început dezgheţul. Pe cheiurile Nevei stăruie umezeala. Au trecut ostaşi intonînd un marş — o veche melodie. M-am gîndit la război şi, plin de înfrigurare, am găsit — după multe şi complicate tatonări, citînd pe Mghebrov [4], gîndind la „Război" [5], cugetînd adînc asupra problemei morţii (Tolstoi şi alţii) —

[1] Soţia scriitorului
[2] Adăugat mai tîrziu de mîna autorului.
[3] Insemnările au fost publicate fragmentar în Notele ce însoţesc volumul I al Operelor lui Vişnevski, Editura de Stat pentru literatură, Moscova, 1954, pag. 574—575.
[4] După toate probabilităţile, Vs. Vişnevski se referă la A. Mghebrov, autorul cărţii „Memoriile unui ofiţer de artilerie", ediţia 1929.
[5] „Războiul" — o epopee de Vs. Vişnevski.

www.cimec.ro

rezolvarea piesei închinate celei de a 15-a aniversări a lui Octombrie. Piesa trebuie să fie patetică. Un imn. Marinarii — prin ei înşişi — rezolvarea unui lucru şi mai măreţ.

Mi s-au conturat cîteva fragmente din piesă şi, întocmai ca în 1929, cînd am văzut finalul la *Ultimul şi decisivul*[6], am intuit cu limpezime finalul piesei: moartea comandantului bolşevic. Un om de o forţă colosală. Moartea i-o înfrumuseţează ostaşii marinari care se străduie să dea impresia că nu se întîmplă nimic deosebit... Vorbesc, glumesc... Comandantul moare încet, în larma glumelor şi rîsului, ordonînd (ordinul se transmite tuturor prin releu) ca toată lumea să rîdă... Marinarii rîd, rîsul creşte într-una, atingînd forţa unui sălbatec şi provocator hohot... Comandantul moare pe fundalul acestui hohot... Toţi scot şepcile...[7]

*

Se împlinesc astăzi doi ani de cînd am început această muncă. Am luat cu mine arhiva privind *Tragedia optimistă*.

La 9 ianuarie 1932, încă mai intuiam confuz tema. Pe calea unei scrupuloase analize a celor realizate de mine pînă atunci şi în special a piesei mele *În apus e război* (montată pe scena Teatrului Revoluţiei), am reuşit să acced încetul cu încetul la această temă, care trăia în mine, dar pe care n-o sezisam pînă la capăt.

A trecut ianuarie, februarie, martie şi, în fine, am simţit că trăiesc şi că alături de mine trăiesc eroii mei, cu care vorbesc, mă plimb şi dorm. E o bucurie nespus de mare. Simţeam că am gîndit un lucru puternic, măreţ, dar care nu-mi este încă întru totul clar.

La 11 mai, planul era întocmit: avea să fie o piesă în 3 acte. Totodată începe să se înfiripe prima temă: „Femeia micuţă", discuţiile, tema luptei, a geloziei etc. Dar toate acestea, deocamdată, foarte confuz...

Ca să-mi pot alege, conform unui vechi obicei al meu, factori mai interesanţi care să stimuleze „explozia", am asistat la Teatrul de Artă la un spectacol cu *Zilele Turbinilor*. Rezultatul contactului cu „dragii de Turbini" a fost o primă creionare a chipurilor oamenilor mei, care pe căi foarte complicate reuşeau să pătrundă în lumea *Tragediei optimiste*.

În sfîrşit, startul a fost dat: scriu despre comunismul de război.

Anii aceia sînt de neuitat, nu pentru că aveam între 12 şi 20 de ani, ci fiindcă au luminat pentru întîia oară bezna seculară în care trăia omenirea. Lucruri ca acestea nu se uită şi nici nu se repetă. Scriu o epopee eroică: pe tema „Aurorei", pe tema discuţiilor ce se purtau în acei ani, pe tema marinarilor-rătăcitori.

Am vizionat un cor de 100, 150 de persoane, care porneşte în sunetele unui marş executat la armonică.

Corul salută sala: „Vouă celor de faţă, salut. Iar tu, ofiţer alb ascuns aici în sală, priveşte, tu care ai scăpat de împuşcare, deocamdată mai priveşte, pînă cînd..."

Este prima notaţie cu caracter emoţional, foarte crudă încă, pe care am transformat-o de zeci de ori pînă cînd am obţinut ritmul poetic necesar.

Ceva mai încolo, apare dintr-odată o însemnare „Gara". De ce tocmai Gara?

Mie mi se pare că această temă, care presupune o masivă aglomerare de oameni, de pasiuni, de vieţi etc., nu este încă rezolvată la noi. Ea mă obsedează şi-şi va găsi rezolvarea, totuşi, de astă dată în procesul muncii am lăsat-o deoparte.

Urmează apoi însemnarea „Un plîns, un rîcnet, o scrîşnire zguduitoare..." Este

---

[6] *Ultimul şi decisivul*, piesă de Vs. Vişnevski.

[7] Autorul a modificat de cîteva ori finalul piesei. Varianta definitivă diferă de indicaţiile cuprinse în aceste însemnări...

www.cimec.ro

scos un om care poartă un guler alb în jurul gîtului. Careva îi spune: tu, ăla cu gîtul alb!

Întregul material pe care l-am avut la îndemînă intră în acţiune, iar tema începe să prindă viaţă.

Tema aleasă, îmi era foarte cunoscută. Transpunerea ei literară a fost începută cam prin anul 1924. Încetul cu încetul, pe măsură ce înaintam cu lucrul, materialul începea să se claseze. De-a lungul unui răstimp de 15 ani, fiecare frază din *Tragedia optimistă* îşi are strămoşii ei, iar personajele, fiecare în parte, apar în mai multe exemplare.

Zi de zi, imensul material se triază tot mai mult. Lucrez de asemeni şi la *Prima brigadă de cavalerie.*

La 20 mai notez: „Valsul, balul de adio" — iar ceva mai încolo „Ofiţerul şi marinarul, tema caracterului". Lucrez schiţele preliminare. Ele se precizează cu timpul. Apoi începe o nouă fază care, în mare măsură, poate fi socotită realizată. Iată, spre exemplu „apariţia femeii comisar, tragerea ei la sorţi". Noaptea, apariţia ofiţerului, discuţia ei cu ofiţerul şi marinarii. „Cară-te, lasă-mă să dorm". Urmează un moment de tensiune: cine va fi primul? „Care mai vrea să guste trup de femeie? Nimeni?"

Toate acestea reprezintă o primă schiţă. Cînd se adună suficient material, munca se întrerupe şi începe o fază calitativ nouă. Îmi strîng însemnările în mapă şi plec la Flota Mării Negre, locul unde se petrece acţiunea dramei mele. Am navigat trei luni, alegerea echipajului fiind făcută după criterii speciale. Am navigat alături de viitorii elevi ai Academiei Militare. Erau vreo 30 de flăcăi. Puteam urmări zilnic comportamentul comisarilor; le-am cunoscut reacţia în timpul unui incendiu izbucnit pe vapor. Am mai putut face şi alte observaţii foarte interesante. Am urmărit cum reacţionează tinerii marinari (care n-au cunoscut războiul) la exerciţiile de alarmă aeriană. Aveam cu mine caietul meu de însemnări zilnice.

În această perioadă am primit o scrisoare de la Tairov şi Koonen. Ea a grăbit ritmul muncii mele. Scriam zilnic. Despre cele scrise îmi vine greu să spun ceva, deoarece 90% din munca mea de atunci a căzut.

De fapt, erau consemnări fugitive ale unor spuse marinăreşti precum: „Revoluţia? Ei, revoluţia e treabă de bărbaţi, muierile n-au ce să se bage" şi altele. Toate acestea s-au aşternut pe hîrtie, au alcătuit materialul, pe cînd vaporul plutea de-a lungul ţărmurilor Anatoliei, amintindu-mi de trecutele zile ale războiului... Această metodă de lucru s-a dovedit a-mi fi de ajutor; senzaţiile precise pe care le încercau oamenii mi-au fost şi ele de mare folos, iar în ce priveşte amintirile mele, acestea au devenit mai pregnante, mai precise...

Reîntors din călătorie, am început să fac ordine în însemnările mele.

Îmi venea foarte greu să lucrez. În literatura dinainte, viaţa era concepută ca o luptă cu soarta ş.a.m.d. Această temă tragică era foarte puternică, intensă, pe cîtă vreme eu intenţionam să scriu o tragedie optimistă.

Încercînd, aşadar, să rezolv prima mare tragedie sovietică, trebuia să dărîm o serie de practici înrădăcinate. Un pas făcut în această direcţie a fost şi căutarea unui nou titlu. Am vrut să numesc piesa *Trăiască viaţa.* Mai apoi, am aflat că există o lucrare cu un asemenea titlu şi de aceea am renunţat la el.

Încetul cu încetul, a prins să se concretizeze chipul plastic al personajelor.

Materialul cules de mine era colorat în tonuri cenuşii. Trebuia să le schimb. Mi s-a întîmplat o dată să văd pe ţărm tineri marinari de 22—23 ani: se profilau negri, pe nisipul încins. Am simţit că aceştia sînt într-adevăr nişte flăcăi zdraveni, unul şi unul. Era în zilele olimpiadei flotei. Prin oraş s-au perindat patru mii de marinari. În

www.cimec.ro

urma lor, întregul oraș aromea a sănătate. Asta mi-a dat o nouă cheie care mi-a permis să merg mai departe în realizarea masei cromatice a piesei.

I-am scris lui Tairov „Aprovizionați-vă! În spectacol să fie multă lumină, ne trebuie mult nisip, soare, ne trebuie marinari. Scrieți comandamentului, lui Voroșilov, să vi se dea 200 de echipamente complete".

Mai tîrziu, tov. Tairov mi-a spus că scrisul meu era agitat și rîndurile mele trădau neliniște.

Am găsit muzica, ritmul și coloritul piesei. Iată și cîteva episoade schițate. Iese sergentul: „Cine-i publicul acesta? Urmașii noștri. Viitorul nostru la care visam cîndva pe bordul vasului... ce interesant este să privești viitorul."

Piesa a prins consistență încetul cu încetul. Figura anarhistului căpăta și ea contururi mai precise.

Îmi venea foarte greu să lucrez, deoarece mă apăsa din toate părțile materialul naturalist cules prin observație directă. În sud avusesem prilejul să întîlnesc la tot pasul combatanți ai vechilor lupte și fără voie, mă lăsam furat de firul istorisirilor lor. Îmi venea foarte greu să scriu. Într-o anumită măsură m-a salvat recurgerea la clasici. M-am dus la Cherson, am cutreerat cimitirul Nekropol. Pe lespedea de pe mormîntul unui vechi oștean am citit inscripția următoare: „Trecătorule, bucură-te". Am cercetat și muzeul. Am citit literatură clasică greacă și, în mod conștient, m-am îndepărtat prin toate mijloacele de presiunea exercitată asupra-mi de elementele naturaliste ale cotidianului, pentru ca astfel să pot ajunge la puritatea și economia tratării clasice a temei. Procedeul mi-a ajutat în toate privințele.

De un mare folos mi-a fost muzica, precum și cetirea unor materiale despre muzică. Foarte interesant, materialul lui Romain Rolland etc. Întîlnirea cu alte materiale m-a salvat și m-a ferit de „cotidianul" de care e saturată o parte din dramaturgia noastră, m-a ferit de ceaiuri, mesteceni, samovare etc. Simțeam cum toate acestea se îndepărtau de mine.

Apoi mi-am concentrat toate gîndurile asupra anului 1932, anul avîntului și al realizărilor pe care ni le-a adus. Atunci s-a născut tema muncii militare în flotă, tema acestei minunate munci! Datorită ei am reușit să mă orientez mai precis în elaborarea piesei mele.

Am mai cercetat o dată tot ce am așternut în însemnări.

Se înțelege, pentru a putea scrie piesa, a fost nevoie să plec undeva, cît mai departe de orice fel de ședințe: de aceea am hotărît să „dezertez". Ceea ce am și făcut, plecînd la Balaklava. Alegerea nu a fost întîmplătoare. La Balaklava există o școală de scafandri, iar meseria de scafandru o îmbrățișează tineretul puternic și sănătos. Împrejurarea aceasta mi-a dat un sentiment de forță și sănătate.

M-am instalat acolo și după ce am verificat și am gîndit totul, am scris piesa în patru zile. De sigur, era încă foarte crudă, așa că mai tîrziu a trebuit să finisez multe lucruri etc. Pentru această piesă am cheltuit un an și mai bine. Dar principalul a fost dus la capăt: piesa a fost scrisă. Am sosit la Moscova și am citit-o.

Lectura piesei mi-a rămas vie în minte. Mai ales aceea care a avut loc în cadrul colectivului Teatrului de Cameră. Am cunoscut o formidabilă bucurie artistică. Asemenea bucurie naște lucruri noi.

Mă frămînta responsabilitatea pentru tema apărării și mă neliniștea problema genului.

Artistul este dator a se socoti novator, revoluționar. Ni se tot spune în ironie „Inovatori, inovatori". Da, sîntem inovatori!

...Astăzi se cere pusă problema căutării unei cotituri în artă. Vechea metodă bur-

www.cimec.ro

gheză este acum foarte zdruncinată. A venit timpul s-o înlocuim cu o metodă a noastră — cu adevărat revoluționară.

Dar revin la piesa mea. Lectura ei a stîrnit multe păreri.

Am predat piesa în prima ei variantă editurii. Am vrut să predau lucrarea mea așa cum o realizasem. (E foarte important, deoarece această formă a ei reprezintă un document de creație.) „Criticați, hotărîți, comparați cu spectacolul".

Ne-am obișnuit să lucrăm repede. Iar atunci cînd studiem munca acelora de la care trebuie să învățăm, vedem limpede că ei au elaborat o primă variantă și o a doua și o a treia variantă a piesei. Diferitele variante ale uneia și aceleiași piese demonstrează că învățăm, căutăm. Și trebuie să învățăm!

A început apoi munca cu teatrul... Muncă serioasă, dar și anevoioasă. Se statornicise o atitudine de neîncredere în ce mă privește. „Ah, acest Vișnevski! Întotdeauna..." etc.

Știu că pot avea multe greșeli în muncă, — prea multă patimă, unele poticniri — dar cred în adevărul meu! După ce am înlăturat — eu și teatrul — o seamă de piedici privind munca de creație, activitatea noastră s-a desfășurat în cele mai bune condiții.

Diversele elemente ale spectacolului începură să acționeze reciproc. Într-o astfel de acțiune reciprocă participă: autorul, regizorul, actorul și uneori pictorul-scenograf.

Am lucrat foarte bine și cu compozitorul Knipper. Eu începeam să caut melodiile și cîntam ceva cu voce joasă. Împreună cu el am găsit ce trebuia. În această muncă colectivă, minunată, plină de bucurie, grea și epuizantă nu-și poate afla loc vanitatea autorului, nu se poate vorbi de o practică conform căreia cuvîntul meu trebuie interpretat așa și nu altfel. Dacă autorul își dă seama că o formă superioară celei curat literare este pe pragul de a se naște — una clasică, muzicală, expresivă — el trebuie să-i meargă în întîmpinare orice s-ar întîmpla.

Sosirea lui Kliment Efremovici Voroșilov la repetiții mi-a prilejuit o mare bucurie. El a aprobat în întregime munca noastră.

Rezultatele îmi sînt clare de pe acum. Analiza lor trebuie amînată însă, ca să putem lua în considerare ce se scrie, ca să vedem totul etc.

Acum, în fața artiștilor de o nouă structură stă sarcina de a însufleți cu un tragism vesel și optimist procesul de formare al noului om: nu prin lovituri de ciomag ci prin dragoste, în luptă, printr-o muncă nouă, care semnifică înlăturarea tuturor trăsăturilor vechi.

Tragedia optimistă reprezintă o etapă depășită. Întreaga atenție mi-o solicită dorința de a merge mai departe; vreau să-mi adun toate forțele pentru a repurta victoria. Acest lucru e necesar. Trebuie să luptăm din toate puterile împotriva acelora ce își închipuie că dramaturgia poate fi creată la birou, fără să vezi nimic, fără să cunoști nimic. Acestor oameni să le răspundem prin adevăratele noastre opere de artă. Atunci vor pricepe că ei greșesc și că noi avem dreptate!

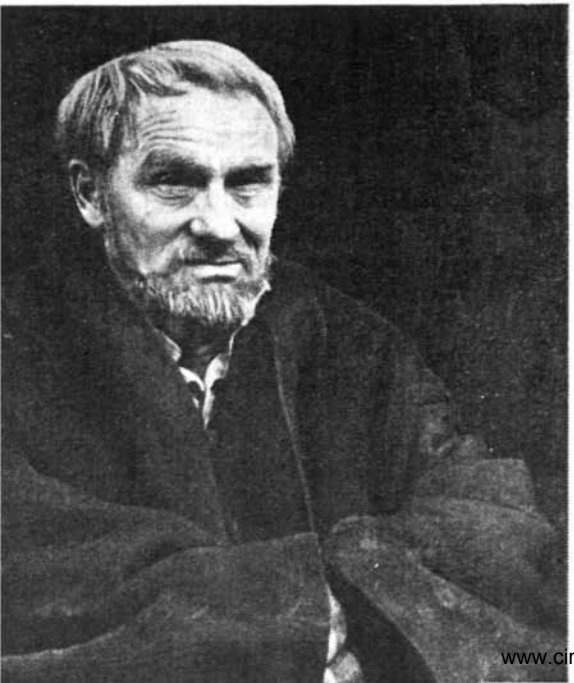
www.cimec.ro

„Viața lui Galilei"*

Premiera piesei *Viața lui Galilei* a coincis, aproape la zi, cu împlinirea a cinci luni de la moartea autorului ei. Așteptat cu nerăbdare, spectacolul prezentat de Berliner Ensemble se înscrie în șirul celor mai de seamă evenimente teatrale din ultimii ani. După premieră, prezentarea piesei de către același ansamblu la Paris și cu prilejul turneului întreprins în Uniunea Sovietică, la Moscova și Leningrad, a contribuit la reconfirmarea calității spectacolului și forței poetice a textului în fața unui public internațional.

Înainte de a muri, Bertolt Brecht a mai apucat să lucreze el însuși la această înscenare, care a fost dusă la capăt de un vechi prieten și colaborator al său, Erich Engel. Un alt vechi prieten al lui Brecht, Caspar Neher, este autorul decorului, iar cîntecele au fost transpuse muzical de Hanns Eisler. Așadar — marele actor Ernst Busch deținînd rolul titular — existau toate premisele pentru ca înscenarea să fie realizată în spiritul și conform concepțiilor poetului.

Ernst Busch în rolul titular

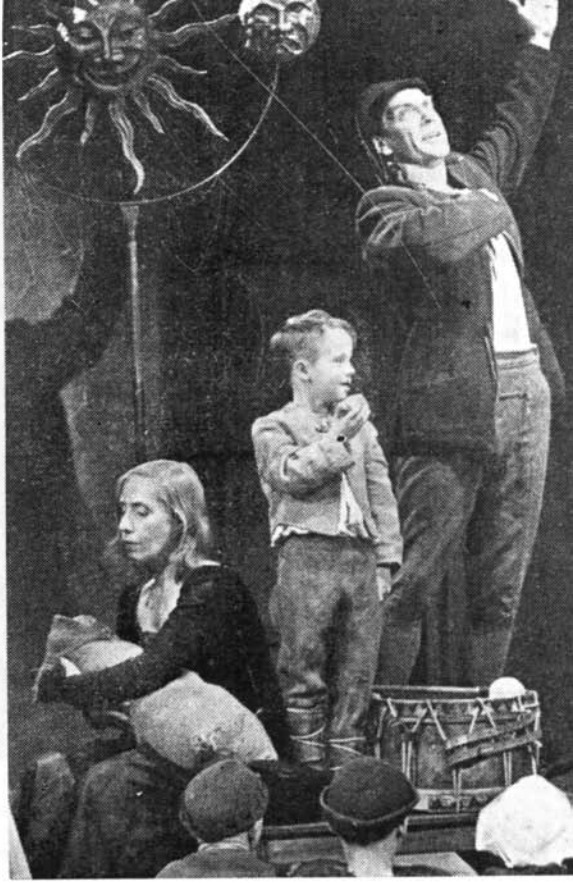


Cu Galilei al său, Brecht nu a creat o frescă istorică; el a scris o operă teatrală contemporană; nici nu a actualizat materialul de care dispunea, vremurile l-au făcut actual. Brecht a scris piesa în primii ani ai războiului, sub impresia celor dintîi experiențe de dezagregare atomică. Și, deoarece poetul își despoaie eroul de orice aparență legendară și eroică și îl plasează în miezul conflictelor sociale ale timpului său, piesa are rezonanța unui avertisment adresat oamenilor de știință din zilele noastre, unui îndemn ca ei să nu uite de progresul social și de binele oamenilor, lăsîndu-se stăpîniți orbește de setea lor de cercetări. Galilei al lui Brecht este un om al Renașterii, căruia îi place să mănînce, să bea și să-și folosească rațiunea. Astfel făurește lucruri de seamă pentru știință, asigurîndu-și totodată cu abilitate avantajele

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

www.cimec.ro

materiale. Cu ajutorul lunetei pe care o perfecţionează, obţine confirmarea practică a teoriei structurii sistemului solar pe care Copernik o enunţase doar ca un concept teoretico-matematic, nimicind astfel, prin argumente ştiinţifice, dogma bisericească despre „creaţia" pământului. Aşadar, noua lui învăţătură este o învăţătură a revoluţiei. Biserica atotstăpînitoare este dispusă, ce-i drept, să facă uz practic de luneta lui Galilei şi de compasul lui maritim, nu însă să recunoască sistemul lui, deoarece nu poate face acest lucru fără a distruge temelia propriei existenţe. Deci : Galilei trebuie să se dezică sub jurămînt de afirmaţiile lui. În această situaţie hotărîtoare, la hotarul între a fi şi a nu fi, omul slab, obişnuit cu traiul îndestulat, biruie în Galilei pe cercetătorul şi omul de ştiinţă, stăpînit de morbul raţiunii. El se dezice, salvîndu-şi viaţa cu preţul acestui gest lipsit de eroism. Îşi va sfîrşi zilele în captivitatea bisericii, sub supravegherea fiicei sale bigote, Virginia. Acele „Discorsi", pe care le-a elaborat aci, reprezintă unica lui scuză în faţa urmaşilor. Bătrînul Galilei recunoaşte cu amărăciune eşecul lui, iar piesa sfîrşeşte cu o zguduitoare autoacuzare. „Discorsi" ale lui Galilei nu compensează pasul înapoi pe care l-a cunoscut ştiinţa prin trădarea unui principiu atît de important pentru evoluţia omenirii.



Scenă din „Viaţa lui Galilei"

Este o tragedie omenească : totuşi, nu trebuie jucată ca o tragedie individuală, ci ca o parabolă, apelîndu-se cu pasiune la raţiunea spectatorului care urmăreşte în linişte desfăşurarea. Aşa a fost interpretată piesa la Berlin. Încăperea pătrată, luminoasă, cu pereţii arămii, care a constituit cadrul întregii acţiuni semnifica luminozitatea şi caracterul raţional al Renaşterii italiene. Doar nişte detalii sugerau concret, de fiece dată, locul acţiunii : instrumentele lui Galilei — o stemă, o bancă etc. În acest cadru, personaje îmbrăcate în costumul Renaşterii, bogat şi pestriţ, dar strict ierarhizat după rang şi poziţie ; costumul nu este numai decor, e cointerpret.

Punct de reazem, axial al reprezentaţiei : Ernst Busch în rolul lui Galilei. O nouă realizare strălucită a marelui artist. El imprimă personajului vigoare şi umor, ne comunică plăcerea lui de viaţă şi bucuria cunoaşterii, reconstituie pe deplin dialectica personajului : omul şi cercetătorul — cele două aspecte ale lui Galilei contopite într-o viziune poetică. Realizează inteligent şi clarvăzător finalul, nedeşteptînd compasiunea publicului ei limpezindu-i sensul faptelor şi trezindu-i o mînie justificată. Regia lui Engel şi jocul lui Ernst Busch, în rolul titular, nu ne înfăţişează o justificare a personajului, ci condamnarea lui. Totuşi, tonalitatea finalului este optimistă graţie ultimei replici :

„Galilei — Cum este noaptea ?

Virginia — Luminoasă."

(Această ultimă scenă a fost suprimată în reprezentaţia berlineză, ca şi scena ciumei.)

În jurul protagonistului — un ansamblu în mare parte extraordinar, firește nu ferit şi de unele realizări mai puţin izbutite. Regine Lutz interpretează pe Virginia, fiica

www.cimec.ro

Ernst Otto Fuhrmann (Papa) şi Norbert Christian (Cardinalul inchizitor) în „Viaţa lui Galilei"

prostuţă şi bigotă, dominată de prejudecăţile timpului şi care nu înţelege opera tatălui. Ernst Otto Fuhrmann ca Papă şi Norbert Christian ca Inchizitor — de fapt, coprotagonistul piesei — realizează minunate chipuri rinascentiste în haina bisericii. Scena învestmîntării Papei, un prieten al ştiinţei, obligat însă să se conformeze funcţiei sale, se numără printre momentele culminante ale reprezentaţiei. Dintre ceilalţi membri ai ansamblului trebuie menţionaţi în special: Angelika Hurwicz (Doamna Sarti), Martin Flörchinger (Sagredo, prietenul lui Galilei) şi Benno Besson (cîntăreţul din scena carnavalului).

Ansamblul berlinez păstrează tradiţia maestrului; spectacolul cu *Galilei* a demonstrat din nou cît de vie este opera lui Brecht, precum şi locul deosebit pe care-l ocupă compania creată de el în harta teatrală mondială de astăzi.

www.cimec.ro

E. P. Kareakina: „O pagină glorioasă în istoria teatrului sovietic"

Pe Elena Petrovna Kareakina, artistă a poporului din R.S.F.S.R., membră în delegația oamenilor de cultură sovietici care ne-au vizitat țara cu prilejul Decadei Culturii R.S.F.S.R., am reușit s-o întîlnim în ultimele zile ale ședерii sale la București. Fusesem prevenit că programul bogat al delegației o obosise întrucîtva pe artista sovietică și, ca atare, rugat să nu prelungesc peste măsură întrevederea solicitată.

Am ținut să precizez acest detaliu pentru a sublinia plăcuta surpriză pe care mi-a rezervat-o Elena Petrovna Kareakina, cînd, după introducerea de rigoare, mi-a spus:

— Cînd e vorba de teatru, dispare orice oboseală. Mă bucură sincer perspectiva de a putea sta cu cineva de vorbă mai pe îndelete despre teatrul românesc. Am încercat în aceste cîteva zile ale ședерii mele în țara dv. să cunosc măcar aspectele semnificative ale mișcării teatrale românești. Din păcate, întîlnirile mele cu teatrul românesc s-au limitat la un spectacol cu piesa *Matei Millo*, în interpretarea colectivului Teatrului Național, o întîlnire cu actorii și regizorii bucureșteni la sediul Sindicatului Artiștilor și o întrevedere mai restrînsă cu cîțiva dintre oamenii de teatru români, organizată prin amabilitatea regizoarei și artistei Marietta Sadova. Timpul limitat nu mi-a permis mai mult. De altfel, cred că nici nu e nevoie să vezi prea multe spectacole pentru a putea aprecia înalta valoare artistică a școlii interpretative române, diapazonul artistic bogat al slujitorilor scenei românești, nețărmurita lor dragoste și, aș spune, impresionantul lor devotament față de profesiunea aleasă. Toate aceste calități chezășuiesc viitoarele succese ale teatrului românesc, pe care, de altfel, i le doresc din tot sufletul.

Pentru un om de teatru și mai ales un actor cu experiență scenică, prima impresie pe care i-o prilejuiește luarea de contact cu o mișcare teatrală străină este și cea adevărată. M-ar interesa să-mi completez totuși cunoștințele cu cîteva date în legătură cu repertoriul...

Aici trebuie să întrerup relatarea discuției mele cu Elena Petrovna Kareakina. Mi-ar fi imposibil să rezum numeroasele și diversele întrebări ce mi le-a adresat interlocutoarea mea. Întrebările ei abordau cele mai diferite domenii de activitate, de la politica de repertoriu la utilajul tehnic al teatrelor, fiecare răspuns al meu prilejuind comentarii, aprecieri și iarăși întrebări.

— Acum e rîndul meu, *îmi spuse, la un moment dat, E. P. Kareakina.* Sînt gata să răspund la orice fel de întrebări.

www.cimec.ro

— *Nu sînt decît două: stagiunea teatrală 1956/57 la Leningrad și pregătirile în vederea celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluții din Octombrie.*

— De fapt, cele două întrebări nu constituie decît una. Căci, stagiunea trecută s-a desfășurat sub semnul pregătirilor în vederea jubiliarei sărbătoriri a Marelui Octombrie. În ce fel? În primul rînd, prin alegerea unui repertoriu în care dramaturgia originală să fie bogat reprezentată. În al doilea rînd, prin căutarea unor modalități regizorale și scenografice înnoite, expresie a strădaniilor oamenilor noștri de teatru pentru a răspunde chemării celui de al XX-lea Congres al P.C.U.S. în ce privește continua înflorire a artei teatrale sovietice. În cursul trecutei stagiuni au fost reprezentate: piesa lui N. Pogodin *Sonetul lui Petrarca*, piesa *Cînd inima se înflăcărează*, inspirată din viața comsomoliștilor, piesa *Cînd înflorește liliacul* de Vinikov și multe altele. Cele mai interesante spectacole sub raportul concepției regizorale au fost *Jucătorul de cărți* după Dostoievski, în regia lui L. Vivien, *Vulpea și strugurii* de Figueiredo și *Cînd înflorește liliacul*, ambele puse în scenă de G. Tovstonogov.

În special, ultimul dintre spectacolele amintite marchează un categoric succes al lui Tovstonogov. Regizorul a introdus în spectacol doi comentatori care mijlocesc legătura dintre scenă și sala de spectacol. Este îmbucurător să constați la capătul unei stagiuni cît de mult s-a schimbat în bine peisajul teatral al unui oraș. Uniformitatea, ce caracteriza, cîteodată, înainte activitatea teatrelor din Leningrad, a cedat locul unei „diversități" pe planul stilurilor, a repertoriului, a decorurilor și așa mai departe. Ramuri trainice ale aceluiași copac care este arta teatrală realist-socialistă, teatrele noastre și-au afirmat fiecare o personalitate proprie, un potențial și preferințe caracteristice, într-un cuvînt, au dobîndit un profil. Oricare au fost succesele înregistrate pe acest drum al dezvoltării noastre, sîntem totuși la început. De aceea, mi se pare semnificativ că această profilare se resimte și pe planul căutărilor artistice. Părerea mea este că tocmai aceste căutări, chiar dacă unele dintre ele se vor dovedi sterile, sînt în măsură să asigure înflorirea artei noastre teatrale la nivelul cerințelor formulate de partid.

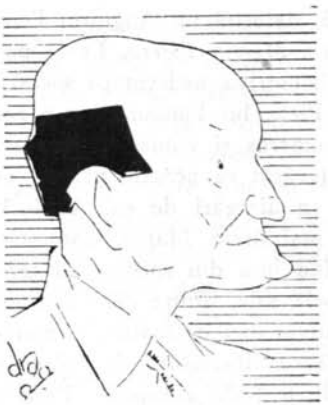
Cît privește stagiunea 1957/58, teatrele sovietice — și în aceeași măsură și Teatrul de Dramă „A. S. Puşkin" în care lucrez — o vor deschide cu spectacolele festive, pregătite în cinstea Marelui Octombrie. În general, fiecare teatru s-a străduit să reprezinte cu acest prilej, o piesă în premieră. Dramaturgii ne-au promis în acest sens tot sprijinul. Probabil că nu toate teatrele își vor realiza dezideratul — dar asta în nici un caz din vina lor. Patrimoniul literaturii dramatice sovietice ascunde comori, de mult uitate, care se cer readuse la lumină. Am să mă refer la creația lui Leonid Leonov, pentru a exemplifica resursele inepuizabile ale dramaturgiei noastre. Talentatul dramaturg a scris în jurul anilor 1930—1934 cîteva piese pe care tînăra generație de spectatori nu a avut prilejul să le vadă de mulți ani pe scena vreunui teatru. Pentru cea de a 40-a aniversare a Revoluției, Teatrul „A. S. Puşkin" și-a propus să pună în scenă una dintre aceste piese. Titlul ei nu-l cunosc, deoarece pînă la plecarea mea la București, consiliul artistic nu se fixase încă definitiv asupra piesei alese. Totodată, sperăm să înscriem pe afișul nostru festiv și o piesă semnată de K. Simonov.

Teatrul nostru a mai semnat contracte și cu Al. Korneiciuk și A. Arbuzov. Perspectivele sînt foarte bogate și există toate premisele pentru ca planurile noastre să devină realitate. Vreau să subliniez un singur lucru: am ferma convingere că toate spectacolele reprezentate cu prilejul sărbătoririi se vor distinge prin înalta lor valoare artistică.

Actorii, regizorii, pictorii scenografi, personalul tehnic al teatrelor, pe scurt, toți slujitorii teatrului sovietic vor transforma măreața sărbătoare a revoluției într-o uriașă demonstrație a forțelor mișcării teatrale sovietice. Anul celei de a 40-a aniversări a lui Octombrie va înscrie o pagină glorioasă în istoria teatrului sovietic.

www.cimec.ro

Martinez Estrada: „Ziua de mîine a teatrului argentinean"



Era în miez de august, cînd scriitorul sud-american a poposit la Bucureşti ca invitat al Comitetului Naţional de luptă pentru pace. Avea să-şi petreacă pe meleagurile noastre, o vacanţă de două săptămîni. Cine l-a cunoscut atunci pe Martinez Estrada, cine a avut prilejul să stea de vorbă cu acest om mărunţel, slab, purtînd pe faţă urmele unei grele suferinţe fizice, nu va putea uita calda prietenie pe care a dovedit-o celor dornici să-i cunoască poporul şi cultura lui, la a cărei propăşire şi statornicire pe alte temeiuri decît acelea pe care se dezvoltă astăzi, scriitorul luptă neobosit de mai bine de un sfert de veac. „Mi-am stricat multe relaţii personale, dar am cîştigat preţuirea poporului meu. Şi asta-i mai important decît orice", mi-a zis într-o zi Martinez Estrada, mărturisind în acest fel obiectivul spre care tinde creaţia sa.

Străduindu-mă să ordonez informaţiile privind teatrul şi dramaturgia argentineană pe care mi le-a furnizat Martinez Estrada cu prilejul discuţiilor avute cu dînsul, încerc senzaţia că miile de kilometri care mă despart astăzi de el au dispărut ca prin farmec, că Martinez Estrada se află încă în faţa mea, înfundat într-un fotoliu, şi-mi vorbeşte cu pasiune despre „ziua de mîine a teatrului argentinean"...

...Ce va aduce ziua de mîine teatrului argentinean? Ce va aduce ziua de mîine culturii, poporului, ţării mele?

Dorim acest viitor la fel de frumos ca prezentul ţării voastre. Luminos, cu mult soare, cu oameni care-şi zămislesc fericirea. Astăzi sîntem o ţară colonială, al cărei guvern nici nu-şi face măcar iluzia că guvernează liber. Sîntem o ţară aservită capitalului monopolist, o ţară în care politica, economia, cultura sînt simple recuzite de marionetă în mîna magnaţilor. Teatrul nostru, dramaturgia servesc aceluiaşi stăpîn despotic. E drept, unii se amăgesc cu aparenţele unei mişcări teatrale în plin avînt! Dar aceste cîteva formaţii înjghebate ad-hoc, promovînd un repertoriu de cele mai multe ori dubios, în tot cazul, pe placul comanditarilor, nu pot, în nici un caz, anima substanţial o mişcare teatrală naţională. Puţinele spectacole de conţinut şi de calitate — reprezentate în special pe scenele teatrelor „independente", formaţii care acţionează pe alte baze decît

www.cimec.ro

teatrele comerciale — sînt datorite pieselor importate din dramaturgia altor țări și traduse mai întotdeauna fără respect față de opera originală. În ce-i privește pe dramaturgii noștri, ei sînt obligați să reflecte formal „o realitate" pe placul cercurilor guvernante. Orice tentativă de a sparge cercul acestor convenții vizate și parafate de oficialitate echivalează cu o osîndire la tăcere. De aceea, scriitorii noștri, cei mai cinstiți și devotați cauzei libertății și independenței poporului, nu-și pot fructifica scrisul conceput în spiritul cerințelor epocii și năzuințelor poporului nostru. Nu putem, de aceea, cunoaște la noi decît o dramaturgie minoră, cu o problematică echivocă sau confuz-utopică, departe de a satisface fie pe dramaturgii înșiși, fie, mai ales, pe spectatori.

Este într-adevăr dureros să constați un atare declin al literaturii dramatice și al teatrului, cînd te gîndești, mai ales, că în urmă cu 30 de ani, datorită unei pleiade de dramaturgi și animatori, teatrul nostru își crease premise și condiții pentru una din cele mai favorabile dezvoltări.

Nu ne putem mîndri cu o tradiție teatrală foarte veche. Primele reprezentații au loc abia spre sfîrșitul secolului XIX prin preajma anului 1870, cu piese spaniole, franceze, italiene. Teatrul argentinean propriu-zis ia naștere ceva mai tîrziu, cam prin 1875, odată cu apariția unei dramaturgii originale. Cea dintîi piesă, datorită lui Augustin Fontanella, relua motivul unei povestiri a lui Eduardo Gutierrez, *Martin Fierro*. Eroul povestirii și implicit al piesei, Martin Fierro, era un răsculat împotriva nedreptății sociale, care trăia departe de lume și lupta împotriva bogătașilor. Piesa lui Fontanella s-a reprezentat în arena unui circ, în fața unui public simplu, numeros și entuziast. Așadar, începuturile teatrului național sînt profund populare. Este adevărat că această primă reprezentație era pigmentată cu multe elemente senzaționale, ca alergări de cai, dueluri, lupte, împrumutate din arsenalul spectacolului de circ. Ceva mai tîrziu, Martin Coronado dezvoltă aceste începuturi ale dramaturgiei naționale, eliminînd însă din spectacolul teatral adausurile senzaționale de care abuzase Fontanella. Piesele sale, dintre care *Los de Barraneo* (Cei din familia Barraneo) este cea mai reprezentativă, dau dramaturgiei noastre o coloratură mai nouă, pregătind apariția lui Roberto Payro, dramaturg de formație modernă. Acesta a ridicat teatrul nostru la nivelul culturii teatrale europene. Piesele sale *Sobre los ruinas, Marco Severi,* cu bogate implicații sociale, conturează puternice conflicte psihologice. Contemporani cu Roberto Payro, dramaturgi ca Gonzales Castillio, Emilio Berisso, Gregoreo Laferrer și alții, datorită creației lor fecunde, orientată spre problemele majore ale realității, îi creează teatrului argentinean, în jurul anilor 1922—1929, o situație dintre cele mai înfloritoare, tăind pîrtia dezvoltării sale viitoare. În grupul acestor întemeietori ai literaturii noastre dramatice, locul de frunte îi revine indubitabil lui Florencio Sanchez. Îl consider cel mai mare dramaturg de limbă castiliană. Piesele sale *Los Muertos* (Morții), *Bananca Abajo* (Prăbușirea), scrise aproape la hotarul dintre secolul nostru și cel trecut, îi conferă în dramaturgia mondială un loc similar cu cel deținut de Ibsen. Sanchez a atacat cu curaj problemele realității noastre, dovedind o certă orientare spre stînga. Dramaturgul a murit foarte tînăr, văduvind literatura noastră de un valoros talent. Din păcate, visurile acestei pleiade de aur a dramaturgiei noastre nu s-au împlinit. Din 1930 alunecăm pe panta declinului. Teatrul și literatura dramatică au rămas astăzi în urma literaturii, muzicii și artelor plastice. Cît va mai dăinui această situație? Întrebarea ne frămîntă pe toți și fiecare dintre noi, creatorii, căutăm modalități pentru a stăvili prăbușirea teatrului nostru. Dar soluțiile noastre rămîn astăzi ineficiente. Doar eliberarea țării de sub jugul colonial va readuce teatrul pe linia de plutire.

Noi scriitorii, alături de întregul popor, avem încredere în viitorul nostru. Eliberarea noastră nu poate întîrzia și, într-o bună zi, ne vom redobîndi teatrul la care au visat înaintașii noștri. Acestei zile îi închinăm forțele și gîndurile noastre.

V. D.

www.cimec.ro

cronica

HORIA DELEANU

Publicul are cuvîntul

Tratamentul homeopatic şi-a găsit, la ora actuală, după o carieră nu foarte îndelungată, destul de mulţi susţinători pe diverse meridiane. Nenumăraţi patrioţi înfocaţi ai acestei metode medicale polemizează, mai mult sau mai puţin întemeiat, cu tradiţionala alopatie, prin intermediul căreia ne-am învăţat să ne tămăduim durerile fizice, bolile, de amar de vreme. Disputa rămîne deschisă şi n-avem deloc ambiţia deşartă a incompetenţei, care s-ar încumeta, insolentă, să propună o soluţie.

Mă gîndeam însă la homeopatie (care, între altele, e dispusă să propage, în asentiment cu înţelepciunea populară, un principiu simplu: „cui pe cui scoate"), frunzărind, ca şi altă dată, nişte fişe de istorie a teatrului. Le-am privit întîi disparat:

Cu sute de ani în urmă, prefigurînd complexa acţiune a scenei, înzestraţi povestitori adunau lumea în pieţele publice, încîntînd-o cu relatarea măiastră a unor întîmplări pasionante, împodobite cu alese flori de stil. Într-o bună zi, un asemenea rapsod a poposit asupra legendei Troiei. Tăcerea respectuoasă, care s-a aşternut în campo-*ul veneţian, a confirmat marele interes stîrnit de furtunoasele peripeţii ale strămoşilor. Liniştea a fost, pentru o clipă, stînjenită de intervenţia unui „spectator", care, impresionat din cale afară, l-a rugat insistent pe povestitor să amîne deznodămîntul tragic, lăsîndu-l pe incomparabilul Hector să mai trăiască şi să mai săvîrşească fapte de strasnică vitejie.*

Într-un alt rînd, cineva din „sală", care asculta cîntecul lui Roland, n-a apucat să împiedice... limba criminală şi a venit acasă, în culmea desperării, amestecînd lacrimile cu cuvintele de nemărginită durere: „Ce nenorocire! Marele Roland a murit!"

În epoca elisabethană, se reprezenta odată un spectacol shakespearean, care cuprindea în miezul său fapta infamantă a unui asasinat. Un bărbat cu obrazul crispat şi ochii injectaţi şi-a făcut loc în faţă, în apropierea scenei, şi a purces la pocăinţa publică, mărturisind că e autorul unei crime, săvîrşite cu o bună bucată de vreme înainte.

Ajungem pe la 1905. La Teatrul Academic de Artă se joacă Copiii soarelui *de Maxim Gorki. O epidemie de holeră, pomenită de autor, concentrează la lumina rampei actori, figuranţi, care, pînă în cele din urmă, ajung la o păruială în lege. Oamenii din stal, cuprinşi de febra autentică a străzii din aceste zile revoluţionare, au impresia că cei care îl atacă pe eroul gorkian Protasov — interpretat de Kacealov — sînt membri ai superreacţionarelor „sute negre" şi năvălesc în scenă să-şi apere preferatul.*

Influenţa aceasta considerabilă a teatrului asupra spectatorilor şi-a pierdut, de veacuri, aureola secretului. Aşa, de pildă, într-o continuă şi savantă acţiune de defen-

www.cimec.ro

sivă şi ofensivă împotriva adevărului, cenzura taristă împiedica jucarea lucrării lui Gorki. Cei din urmă, *explicîndu-se: „Reprezentarea acestei piese ar stîrni, fără îndoială, pe de o parte, un protest împotriva văditei tendinţe a conţinutului ei şi, pe de altă parte, aprobarea unei anumite părţi din public".*

Conştiinţa acestei înrîuriri exercitate de plăsmuirile adevărate ale harului scriitoricesc, materializate în cutia de miraje a scenei, s-a impus din ce în ce mai mult şi în rîndurile admiratorilor unei arte seducătoare. În primele zile după grandioasa zguduire din Octombrie, avea loc la teatrul „Aquarium" din Moscova un spectacol cu Sărăcia nu e viciu *de Alexandr Ostrovski. Cînd cortina finală, istovită, a zăbovit plecată pînă la pămîntul cuştii suflerului, s-a ridicat între arlechini un nou protagonist, marinar din Baltica, şi a cuvîntat astfel: „Alegeţi pentru noi asemenea piese care, ca un acumulator de nădejde, să ne dea o încărcătură de forţă şi să ne transmită curajul de a dobîndi pînă la capăt victoria".*

Intervine aici un sistem rodnic de interferenţe, care leagă intim teatrul de public, obligîndu-le să-şi urmărească efectele, unul în oglinda celuilalt. Acest circuit necesar de relaţii, care a funcţionat, într-o oarecare măsură, şi în trecut, devine, la coordonatele revoluţiei înfăptuite în conştiinţa oamenilor, o condiţie sine qua non *a existenţei teatrului. Calitatea nouă a publicului îl implică, în mod indispensabil, în procesul de desăvîrşire a dramaturgiei şi artei spectacolului. Iată ce remarca, pe acest plan, Stanislavski în* Viaţa mea în artă: *„Spectatorul nou s-a dovedit excepţional de teatral, nu venea în treacăt la teatru, ci cu freamăt şi aşteptînd ceva de seamă, ceva nou. Faţă de actor avea o afecţiune mişcătoare". Pentru ca tot el să adauge, într-o scrisoare adresată la „Literaturnaia gazeta": „Consider faptul că vine acum la teatru un spectator nou, drept unul dintre cei mai importanţi factori ai vieţii noastre teatrale. Spectatorul cel nou e avid, impresionabil, sincer, vibrează uşor la spectacol".*

...Să revenim acum la homeopatie, şi la altele... S-ar putea întîmpla ca atunci cînd suferim de o boală de piele sau de o afecţiune gastro-intestinală, cuiul unui medicament în doze infime să scoată cuiul unui microb minuscul şi să ne aducă fericirea lecuirii. Cu mine, într-un caz concret, lucrurile s-au petrecut cu totul altfel: aruncîndu-mi ochii asupra unor fişe de istorie a teatrului, încă neclasate cum se cuvine, în loc să mă vindec, m-am îmbolnăvit mai rău, gîndindu-mă la nişte notaţii foarte necesare de istorie... a publicului.

Mărturisesc că atunci cînd, la al doilea Congres internaţional de istorie a teatrului de la Veneţia, un reprezentant englez a sugerat alcătuirea unei istorii a publicului, l-am privit cu interes, considerîndu-l, totuşi, poate puţin prea original. E neîndoielnic că „teatrul se creează şi prin voinţa sălii de spectacol" (Meyerhold). Dar cînd există atît de multe dificultăţi în calea reconstituirii, pentru uzul istoriei, a fenomenului teatral din vremi îndepărtate, propunerea engleză apare, la început, uşor bizară, în orice caz pedantă. Reflecţia mai profundă însă, şi mai cu seamă aplecarea atentă asupra unor fapte consemnate, colecţionate de predecesori, îndeamnă la mai multă precauţie în formularea judecăţii definitive.

O asemenea istorie este condiţionată de anumite implicaţii sociologice, care, destul de adesea, se lasă ignorate de lucrările unor cercetători din Occident. Într-o asemenea perspectivă, dramaturgia şi spectacolul confruntate cu publicul obligă la tragerea unor concluzii, imposibil de separat de aşezarea socială, de preponderenţa unei categorii sau a alteia de public, determinante pentru stabilirea gustului şi tendinţelor teatrului din vremea respectivă. Se ajunge, voit sau nu, la o asociaţie a structurii cu suprastructura (numite astfel sau altfel, după predilecţia cercetătorilor dintr-o parte sau alta a lumii), la o intuire, dacă nu la o analiză ştiinţifică, a bazelor materiale care au generat şi au determinat căile teatrului.

www.cimec.ro

În afara judicioasei orientări pe care o pot cîştiga unii din acest mod de studiu, cred că se amplifică şi posibilităţile efective de cunoaştere valabilă, cît mai completă, a fenomenului teatral, susceptibil să cîştige astfel şi o nouă lumină, încă un unghi de vedere.

În limitele noastre, o istorie exhaustivă a publicului romînesc pare deocamdată iluzorie. Dar tot aşa cum cercetarea noastră teatrală, destul de modestă încă din păcate — dar în mod incontestabil mai fertilă acum decît în trecut —, trasează, sîrguitor, o serie de jaloane pe diverse planuri, cred că n-ar fi deloc rău dacă, la aceleaşi dimensiuni fără pretenţii, şi-ar îndrepta interesul şi în această extrem de însemnată direcţie.

Ar fi, fără îndoială, posibilă alcătuirea unui mic inventar — să nu-i zicem încă istorie, dacă sună prea pretenţios — al atitudinii, al participării publicului nostru la mişcarea teatrală de după eliberare, din era noilor noastre orînduiri. Nu ispiteşte pe nimeni dintre pasionaţii teatrului, măcar acum, în pragul anului al unsprezecelea al republicii noastre, o întreprindere atît de interesantă, în stare să dezvăluie o serie de resorturi intime ale unei admirabile dezvoltări?

P. S. *Încercînd să folosesc diverse mijloace de seducţie, mărturisesc o taină de laborator. Am în faţă cîteva zeci de răspunsuri la ancheta întreprinsă de revista „Teatrul" în rîndul spectatorilor bucureşteni. Credeţi-mă deocamdată — în numărul viitor, vom publica extrase ample din scrisorile pomenite — pe cuvînt de onoare, că m-am întîlnit, pe parcursul acestor misive, cu lucruri revelatoare. Le ţinem, sistematizate, la dispoziţia entuziaştilor dispuşi să înceapă, totuşi, elaborarea lucrării despre publicul nostru în ultimul deceniu. Aşteptăm cît mai mulţi solicitanţi...*

O victorie a provinciei

Teatrul Armatei Bucureşti; Teatrul de Stat Timişoara: *Casa liniştită* **de Ion D. Şerban**

Deşi despuiat de odăjdiile cu care Mihnea Gheorghiu a ţinut să drapeze „soborul sinaiot" („Contemporanul", nr. 38/1957), am fost şi eu de faţă la „bunavestire" dramaturgică a lui Ion D. Şerban, după o primă lectură a piesei sale *Casa liniştită*. Acolo, la Sinaia, s-a vorbit de virtuţile şi promisiunile legate de noua lucrare, fără să i se precizeze riguros specia. Mai tîrziu, cîteva cotidiane s-au grăbit s-o definească „poliţistă", şi cu asemenea etichetă şi mai ales în asemenea spirit a intrat în premieră la Teatrul Armatei. Timişorenii, care au deschis şi ei stagiunea cu *Casa liniştită*, au fost mai prudenţi, ferindu-se de anticipări. Şi bine au făcut.

Pentru că — după opinia mea — *Casa liniştită* nu e o piesă poliţistă, în ciuda unor lovituri de efect şi în ciuda revizuitei concepţii asupra literaturii poliţiste. Rău serviciu i s-ar face autorului dacă l-am constrînge să accepte o definiţie limitativă a lucrării sale, justificată cel mult de cîteva mijloace de expresie exterioare. (După cum, cel puţin hazardată mi s-a părut argumentarea lui Mihnea Gheorghiu, tot în „Contemporanul", care cheamă în cauză pe Sofocle, pe Shakespeare, Beaumarchais, Apollinaire, Gide şi alţii, alăturare de nume măgulitoare pentru autorul nostru, dar cu totul neavenită.) Nu, dacă Ion D. Şerban are calităţi de dramaturg — şi are — trebuie să fie discutat pe un alt plan decît cel „poliţist", mai amplu, fiindcă aşa i-a fost punctul de plecare, ideea primă a piesei.

Din plasma fierbinte şi greu de turnat a actualităţii, Şerban a desprins un interesant caz de conştiinţă, într-o zonă încă neinvestigată de dramaturgia noastră: problema romînilor rămaşi — dintr-un motiv sau altul — dincolo de hotarele ţării şi puşi să acţioneze împotriva statului nostru. E drama sentimentului patriotic deviat, a înstrăinării şi dorului de meleagurile natale. In timp ce aici, în patrie, se edifică — temeinic şi prin efortul întregului popor — o societate superioară ca structură

www.cimec.ro

Florin Stroe (Luca) și Gheorghe Mazilu (Pop) — Teatrul Armatei

materială și spirituală, cei aflați dincolo, în tabăra dușmanilor socialismului — otrăviți ideologicește și complet dezinformați — sînt împinși împotriva propriei lor patrii. Luca Vilcu, eroul piesei, e unul dintre aceștia, trimis în țară cu o misiune de sabotaj. La contactul direct cu realitatea noastră, cu oamenii noștri, cu propria lui familie, Luca prinde să se dezmeticească și chiar să rupă incantația falsului patriotism, în numele căruia, probabil, încercase să acționeze. Aceasta e problematica fundamentală a *Casei liniștite* și din punctul ei de vedere trebuie considerat autorul.

Mărturisesc — și nu fără părere de rău — că Șerban nu și-a exploatat din plin prețioasa idee, cedînd în fața tentației de a-și condimenta acțiunea cu efecte și situații periferice și fugind de adîncire, de analiză, de soluții mature. Desigur că la mijloc e și lipsa de experiență, neștiința tratării unui filon dramatic, dar și o oarecare doză de superficialitate. Șerban și-a scăpat din mînă eroul și problematica acestuia, ba le-a pierdut complet în final. Desigur că triumful scenic al elementului pozitiv e binevenit, dar, în cazul de față, aș fi preferat să-l văd concretizat în însăși conștiința lui Luca. Transformarea lăuntrică a acestui om m-ar fi interesat, și mai puțin acțiunea serviciului de contrainformații asupra grupului de sabotori ; influența tonică a Ioanei, și mai puțin dibăcia ei din ultimul tablou ; o argumentare substanțială a poziției „ideologice" și morale a lui Vilcu, și mai puțin indicațiile conspirative ale ciudatului avocat ardelean Adrian Pop, cu foste fabrici și posesiuni la Ploești.

Totuși, așa cum e, piesa indică anumite calități ale autorului. Șerban are capacitatea să creeze personaje diverse și să le pună în dialog, chiar dacă justificarea lor e uneori inabilă (există multe replici cu o naivă funcție explicativă). Nu are, încă, priceperea construcției — deși tabloul 1, expoziția, e destul de închegat — dar aceasta e chestiune de experiență, de progresivă maturizare. Tabloul 4, întîlnirea dintre Luca și mama lui, e dibaci conceput, dar accentul cade pe melodramă, adică pe efecte exterioare, fiindcă nu e suficient inserat în ceea ce ar fi trebuit să constituie procesul sufletesc al eroului. Dialogul, de multe ori viu și firesc, s-a brodat aproape exclusiv numai pe scene cu cîte două personaje, adică pe o canava elementară. Sînt tot atîtea semne ale tinereții și tot atîtea motive de invitație la studiul și aprofundarea meșteșugului dramaturgic.

Ceea ce se așteaptă de la Ion D. Șerban e cristalizarea. Prima lui piesă, *Casa liniștită*, a pus în lumină certe valori, dar și multe pericole, dintre care cel mai dăunător e superficialitatea, comoditatea de a nu înfrunta o problematică pe laturile ei angajante.

*

Casa liniștită a fost văzută de regizorii și interpreții celor două teatre — Armatei și Timișoara — în moduri sensibil diferite. Regizorul Victor Bumbești (Armatei) s-a lăsat sedus de „fațeta polițistă" a piesei, accentuînd tocmai ce era facil și superficial în text. A încercat să închege o atmosferă de mister febril, i-a făcut pe actori să joace cu gesturi bruște și nervoase, să-și răstească replicile, interesîndu-i aproape exclusiv în intriga detectivă. Din contra, Ion Taub (Timișoara) și-a axat viziunea pe semnificațiile mai largi ale acțiunii și dialogului, lăsîndu-i pe actori să-și adîncească personajele și să-și caute mișcări sufletești mai complexe. Concepția lui Taub

www.cimec.ro

a mers în favoarea piesei, aceea a lui Bumbeşti a limitat-o.

E evident că şi interpretarea actoricească a purtat amprenta concepţiilor regizorale. In ansamblu, spectacolul timişorean a fost mai interesant şi mai variat ca ritm şi intonaţie. La Armatei, în schimb, am rămas pur şi simplu speriat de modul în care s-a vorbit pe scenă, cel puţin în primele două acte (pe urmă, ori m-am obişnuit, ori s-au mai corectat actorii): frazări şi pronunţii greşite, cadenţe nefireşti şi uneori (la Florin Stroe) de-a dreptul omisiuni de silabe. Iar atunci cînd dialogul se înteţea în replici tac-au-tac, devenea imediat mecanic, ca un ritm invariabil de toacă. Mai multă atenţie, deci, acţiunilor verbale, la Teatrul Armatei !

Feriţi de tonalitatea „poliţienească" şi de recuzita corespunzătoare (revolvere în plus, barbişoane, peruci şi mustăţi false — la Armatei), actorii timişoreni au realizat personaje mult mai interesante şi mai convingătoare. In primul rînd, Radu Avram (Luca): actorul a sezisat semnificaţia majoră a personajului, a înţeles că trebuie să întruchipeze *un om* cu probleme sufleteşti (de conştiinţă) nerezolvate, şi şi-a gradat admirabil jocul într-o progresie ce face din Luca unul din personajele interesante ale dramaturgiei noastre. Neliniştea crescîndă din actul I, îndoielile în legătură cu acţiunea lui nefastă, desprinderea treptată de „şeful" ierarhic, oboseala, dorul şi afecţiunea răscolite de revederea mamei, drama însingurării, sentimentul josnic al trădării de neam — toate acestea au fost redate cu inteligenţă şi cu simţire bine dozată de către Radu Avram. (Interpretarea din finalul penultimului tablou a împlinit, în parte, personajul — cu totul sacrificat apoi de autor — sugerînd şi anticipînd atitudinile viitoare.)

Foarte puţine din toate acestea se potrivesc lui Florin Stroe, celălalt Luca. Exterior, jocul acestuia a tins să se bazeze mai mult pe nerv, şi a fost nervos, aproape isteroid ; mai mult pe forţă, şi a fost brutal, grosier, fără preocupări de introspecţie.

Cele două Ioane, Getta Cibolini (Armatei) şi Geta Angheluţă (Timişoara) n-au împlinit, nici una, personajul : cea dintîi, mai potrivită ca prezenţă scenică, s-a lăsat prea mult antrenată pe latura „aventurii", pierzînd din vedere datele iniţiale ale personajului. Cea de a doua n-a avut suficientă personalitate, deşi s-a dovedit echi-

Geta Angheluţă (Ioana) şi Radu Avram (Luca) — Teatrul de Stat Timişoara

www.cimec.ro

librată în căutarea unor mijloace de expresie cît mai colorate.

Maria Sandu (Armatei) s-a ridicat net deasupra partenerilor ei, aducînd în Lucreţia toate virtuţile materne, plus o anumită dîrzenie lăuntrică, o anumită forţă discret ascunsă îndărătul efuziunii, forţă şi dîrzenie pe care Elena Almăjan (Timişoara) a încercat să le compeseze prin mijloacele ei de bună actriţă de comedie. Prompt, cu aplomb, de un haz contaminator, Dinu Cezar (Timişoara) în rolul adolescentului Tudor. Revăzîndu-l după multă vreme, o deosebit de plăcută surpriză mi-a produs Leonard Divarius (Timişoara) în rolul pseudoinginerului Dragomir, pe care l-a jucat cu inteligenţă şi cu o amuzantă originalitate. La fel de izbutită, realizarea aceluiaşi personaj din partea lui George Sion, care a ales o linie mai sobră, mai gravă.

Decorurile au prilejuit două debuturi, al lui Virgil Miloia (Timişoara) şi Andrei Ivăneanu Damaschin (Armatei). Acesta din urmă, concepînd un decor închis (cu plafon), a dat poate mai multă rezonanţă interioarelor (element insuficient exploatat de jocul actorilor). Miloia, mai îndrăzneţ, şi-a secţionat decorul, stabilind o legătură plastică accentuată cu ambianţa exterioară şi oferind actorilor un spaţiu mai generos de joc. L-am găsit, de astă dată, pe Miloia mai interesant şi inventiv. Rămîne să-i vedem pe amîndoi în lucrări dificile, cu probleme diverse, care să le angajeze în mai mare măsură resursele.

Dubla premieră pe ţară a *Casei liniştite* a înlesnit emulaţia unui teatru provincial cu unul din Capitală. Întîietatea îi revine celui din provincie — aceasta fără a absolutiza, fără a putea conchide asupra întregului potenţial al respectivelor teatre — pentru că a demonstrat mai multă seriozitate, mai multă subtilitate, mai multă prospeţime în expresia artistică.

Florian POTRA

Piese fără întrebări

Teatrul Muncitoresc C. F. R. - Giuleşti: *Secretul doctorului Bergman* **de F. Vinea**
Teatrul Tineretului: *Flacăra vie* **de Ştefan Tita şi Liviu Floda**

Stagiunea a început punctual. Deschiderea n-a mai fost amînată „din motive tehnice", „din cauza reparaţiilor" sau din alte cauze la fel de întemeiate. Teatrele şi-au început activitatea după tradiţie şi tot după tradiţie au început-o toate cu o piesă din dramaturgia originală. Dacă n-ar trebui să şi vedem aceste spectacole, am lăuda bucuroşi direcţiile teatrelor pentru acest nou eveniment. Dar iată că trebuie nu numai să le vedem dar să şi le comentăm. Aici apare reversul mai puţin plăcut al lucrurilor. Aici se termină felicitările şi încep întrebările: sînt piesele acestea într-adevăr cele mai bune din cîte există în portofoliile teatrelor, în rafturile ministerului, în sertarele secretarilor literari? Nu sînt prea nerăbdătoare teatrele care îşi asvîrlă cu atîta uşurinţă debutanţii peste săbiile criticii, peste lăncile publicului?

Îmi e greu, de exemplu, să înţeleg pentru ce Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giuleşti s-a grăbit atîta cu *Secretul Dr. Bergman*? A trecut timpul cînd o lucrare era absolvită numai pentru că pornea de la o „idee generoasă". În faţa temei ne înclinăm şi acum, căci piesa aceasta acuză ura de rasă şi, din nefericire, ura de rasă nu este o chestiune închisă pretutindeni în lume, iar răni deschise cu ani în urmă mai dor şi acum. În faţa temei ne înclinăm. Dar ce facem în faţa piesei lui Frederic Vinea?

Piesa începe în zilele noastre în parcul unei facultăţi. Un student stă posac în faţa unui caiet şi o aşteaptă pe „ea", adică după cum spune autorul: „lîngă facultate în vechea grădină / Un student aşteaptă trist şi tot suspină / Se întreabă-ntr-una dacă o să vină / Draga lui fetiţă, de la medicină". Prologul stabileşte că băiatul e romantic şi deci poet; că „ea" este fiica celui mai sever profesor al lui, că el şi ea se iubesc şi nutresc cele mai grave gînduri care pot trece prin mintea oamenilor în asemenea împrejurări. Studenţii par nişte elevi de liceu din Tîrgul Neamţ, joi după amiază, în grădina pu-

www.cimec.ro

blică. Bineînțeles sînt voioși și limbuți, căci nimeni nu-și poate închipui doi adolescenți stînd pe bancă fără să chicotească. (Ați văzut dumneavoastră vreun film în care doi tineri să intre într-o pădure și regizorul să nu-i oblige să se fugărească, să se ascundă după copaci, ca pînă la sfîrșit să se întîlnească unul în brațele celuilalt ca să se sărute ?)

Prin urmare, tabloul 1 este ingenuu și zgomotos. Tabloul 2 este însă grav și plin de surprize. Profesorul Bergman îl cheamă pe student, dar nu ca să-l dojenească pentru că nu-i lasă fata în pace, ci pentru ca să dezvăluie spectatorului înmărmurit că de fapt studentul Mihai Pantîru, fiul colectivistului Ștefan Pantîru, este Bruno Bergman, fiul doctorului Bergman, băiatul pierdut cu ani în urmă în focul unui pogrom. Spectatorul este consternat. Vasăzică, fratele și sora se iubesc. La sfîrșitul actului I, toată lumea prevede o dramă a dragostei nevinovat-incestuoase.

Actul II părăsește însă firul erotic. Autorul folosește un sistem de retrospectivă care nu este rău, dar care mută drama pe baze noi. Ni se arată, cum a fost găsit Bruno de niște țărani, doi oameni de treabă care au salvat copilul de la moarte, l-au îngrijit, l-au crescut, l-au vegheat la boală, l-au ținut la școală, l-au făcut mare. Bruno, adică Mihai, a devenit „băietul" lor. Dar Bruno, după atîția ani, este regăsit de părinții săi. Tatăl adevărat mărturisește totul tatălui adoptiv. Femeia și bărbatul, care și-au pus toate nădejdile în puiul acela de om, rămîn împietriți în fața părinților „buni". La sfîrșitul actului II, toată lumea prevede o dramă a paternității de sînge și a paternității adoptive.

Din păcate, complicațiile psihologice există numai în capul spectatorului. Pe scenă, lucrurile se petrec mult mai simplu. Familia Pantîru vine în vizită la familia Bergman cu vioara „băietului" și cu o damigeană. Mamele lăcrimează, tații le încurajează și băiatul le asigură : „nu interesează unde, la cine am să stau... De părăsit, n-am să vă părăsesc niciodată... Pentru că, vedeți... și voi... și ei... îmi sînteți părinți..." Vasăzică, drama paternității a fost rezolvată. Ce se întîmplă cu drama antică a iubirii incestuoase ? Cînd fata află că Mihai Pantîru îi este frate, începe să fluiere a pagubă și spune nici

Sabina Mușatescu (Silvia) și Moscu Alcalay (Alfons) în „Secretul doctorului Bergman"

mai mult, nici mai puțin : „Ce situație penibilă !" În sală, spectatorul este gata să cadă din fotoliu. Cum adică „situație penibilă"? Dar pînă la urmă și temerile lui din primul act, și indignarea lui din actul trei se dovedesc inutile. In ultimele replici se dezvăluie că nu numai băiatul este copil adoptiv, ci și fata. Prin urmare, tinerii se pot căsători. Ridicați sus paharele !

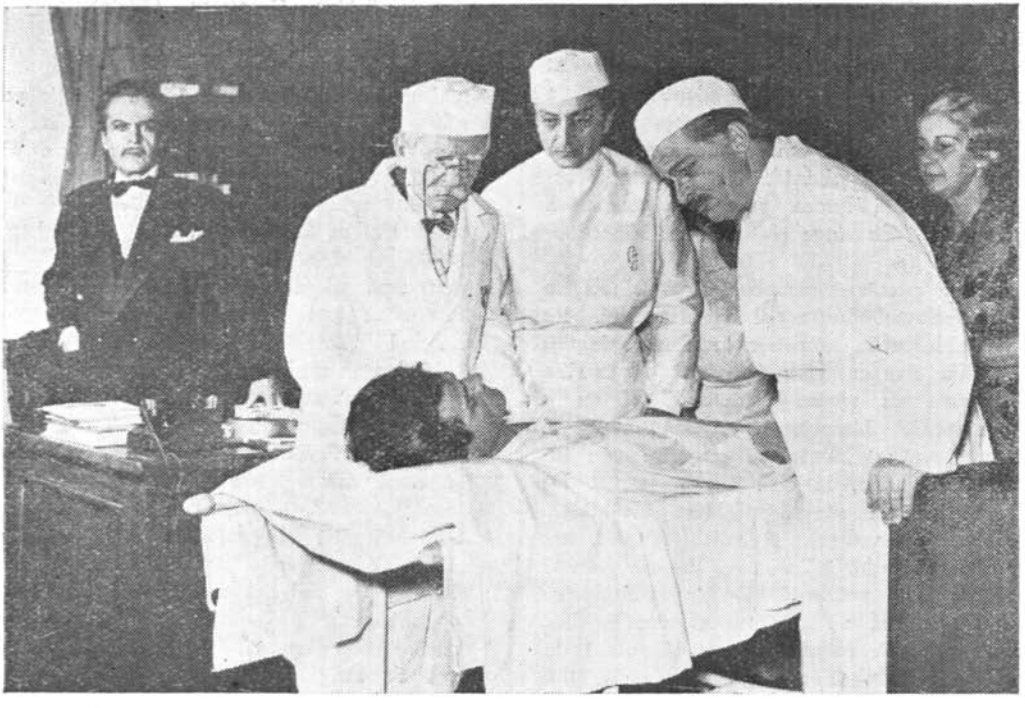
Varianta medicală a *Secretului Doctorului Bergman* este piesa cu care și-a deschis stagiunea Teatrul Tineretului : *Flacăra vie*. Personajele ei sînt împărțite în două tabere : într-o parte sînt savanții cinstiți, devotați poporului, doctorul Șerban Mărgărit cu profesorul său, cu discipolul său, cu soția și cu fiica sa, cu infirmiera și cu toți credincioșii lui, adică un mănunchi de oameni curajoși care fug de mlaștina mercantilismului și fac tot ce pot ca să țină sus flacăra medicinii ro-

www.cimec.ro

mineşti. In cealaltă tabără sînt elementele descompuse, şarlatanii ştiinţei, proptelele lor, metresele lor, uneltele lor, marile lor escrocherii, micile lor găinării, aventurile lor clandestine, capriciile şi ambiţiile lor. Între cei doi poli, al răului şi al binelui, navighează umbra unui personaj indecis, vrăjit de ispită şi, pînă la sfîrşit, cuprins de remuşcări. Fiecare tabără este tratată într-un singur ton, adică fie în alb-argintiu şi diafan, fie în culoarea întunecată în care merită să fie înfăţişate făpturile infernului. Virtuţile şi viciile au fost şi ele repartizate fără compromis. Acolo unde este cinstea, este şi înţelepciunea ; acolo deci unde este înţelepciunea, este şi omenia, şi talentul, şi dărnicia, şi curăţenia, şi blîndeţea, şi îndrăzneala, şi devotamentul, şi chiar şi soluţia justă a unei operaţii extrem de gingaşe. Acolo, unde este viciu, este nu un singur viciu, ci sînt toate, sau aproape toate viciile inimaginabile. Directorul spitalului este nu numai un medic arivist, ci şi un coleg răzbunător şi fără scrupule ; este nu numai un afacerist de talie naţională, dar şi un şnapan de cinci parale, care face învîrteli cu administratorul, căci încasările de la bursă nu-i ajung şi vrea să mai cîştige vinzînd cearşafurile bolnavilor ; dar el este nu numai un tip veros ci şi un individ cu totul imoral care trăieşte cu o femeie, contînd şi profitînd de influenţa sa politică, un individ cinic care linguşeşte pe soţul amantei sale şi tratează în ascuns o căsătorie cu o văduvă bogată ; dar însul nu este numai imoral, ci şi mîrşav cu apucături de proxenet, cu manifestări de corupător de minori, cu practici de negustor de carne vie. Între păreri ştiinţifice retrograde şi asasinat (inclusiv asasinatul) pare că nu există nici o treaptă. In piesa noastră abjecţia (ca şi virtutea, de altfel) este polivalentă. Acolo unde este cinste, nu există prihană. Acolo unde este viciu, gurile iadului sînt prea mici ca să-i înghită pe vinovaţi.

Aş greşi dacă nu aş vedea în *Secretul Doctorului Bergman* şi, mai ales, în *Flacăra vie* o anumită tenacitate pedagogică, şi s-ar putea ca în rîndurile tineretului această tenacitate să aibă chiar efect, pentru că *Flacăra vie* vorbeşte de tradiţia înaintată a ştiinţei medicale din ţara noastră şi este bine ca generaţiile noi să cunoască în ce condiţii au trăit savanţii noştri în alte vremi. Dar aici nu sîntem la

Scenă din actul I („Flacăra vie")



www.cimec.ro

ora de istorie și nici nu discutăm chestiunea numai din punct de vedere etic. Atunci, despre ce cusururi e vorba ? Ce lipsuri au aceste piese cu conflicte atît de ramificate, cu personaje atît de numeroase, cu acțiuni atît de încărcate încît este cu neputință să crezi că unui subiect care are atît de multe, îi poate totuși lipsi ceva ? Ce defecte are această atît de bine intenționată *Flacără vie*, sau *Secretul Doctorului Bergman*, această dramă psihologică decupată (acest cuvînt cinematografic este propriu aici) după regulile unui film polițist ? Este extrem de greu de vorbit de greșeli, pentru că piesele acestea nu au personaje construite eronat, și nici rezolvări — cum se spune — injuste. Piesele sînt „juste" și dacă stai să te gîndești bine (cu unele mici excepții) aproape fiecare personaj, ca schemă, poate fi un personaj verosimil. Atunci, ce 'n-au aceste piese care au teme lăudabile, conflicte ascuțite și personaje tipice ? N-au fior. Raportul dintre ele și piesele autentice este exact raportul dintre un oraș și macheta sa. Casele sînt la fel, străzile sînt la fel, la fel sînt coșurile fabricilor. Dar în orașe miroase a asfalt încins, a sudoare, a fum. Cînd foșnește un plop, te înfioară. Dar macheta miroase a clei și a hîrtie creponată. Pe o machetă nu poate foșni niciodată nici o frunză.

Probabil de aceea piesele acestea degajă sentimentul unei certitudini depline, absolute, insuportabile. Probabil de aceea în piesele acestea nu apare tresărirea nici unei neliniști și nici un semn de întrebare. Pentru autor, totul pare știut și rezolvat de la început. Demonii au destinul demonilor, îngerii pe al îngerilor. Totul în viață pare simplu, hotărît. Nimic nu te face să te îndoiești, să te temi, să te întrebi : o fi așa sau altfel ? Nimic nu este tulbure și nimic nu este tulburător. La un moment dat îți vine parcă să și invidiezi seninătatea aceasta desăvîrșită, siguranța asta fără limită. Admit o piesă cu o construcție greșită. Admit o piesă cu stîngăcii, admit o piesă în care eroina să vorbească pe nas, o piesă în care „s-au dus" să fie scris fără liniuță. Dar o piesă fără întrebări nu este cu putință. Nu este cu putință în mod teoretic. Prin două spectacole cu totul și cu totul la înălțimea textelor, Teatrul Giulești și Teatrul Tineretului au dovedit că — dacă este bunăvoință — se poate. Cîteva amănunte ni se par memorabile : interpretarea studentei din *Secretul Doctorului Bergman*, care ar merita un premiu pentru stridență ; interpretul tînărului doctor șovăielnic din *Flacăra vie*, care emană parcă unde de antipatie ; întîlnirile dintre copiii adoptivi și, bineînțeles, scena de neuitat, scena simbolică, scena formidabilă din *Flacăra vie*, cînd doctorii preiau trusa și o poartă ca pe o mitră de mitropolit, ca pe niște moaște sfinte în fața enigmaticului ecran. Și totuși, chiar în spectacolele acestea sînt cîteva roluri admirabile care te umplu de respect pentru abnegația cu care actorii s-au depășit pe ei, pentru eroismul cu care s-au luptat cu platitudinea, pentru ingeniozitatea cu care au scos ceva de acolo unde se părea că nu se poate stoarce nimic.

Pentru ce piesele fără întrebări ne obligă să ne punem atît de multe întrebări ?

Ecaterina OPROIU

Anacronism

Teatrul Național București : *Judecata focului* de Al. Adamescu

Autorul și-a propus sarcina nobilă de a înfiera asuprirea feudală și catolică și de a prețui sentimentele de dragoste și prietenie care i-au legat dintotdeauna pe oamenii ce locuiau același teritoriu.

Dacă o piesă cu acest conținut și compusă aproximativ într-un stil desuet ar fi fost scrisă acum 70—80 ani, astăzi am fi șters, poate, cu respect praful de pe ea și am fi reprezentat-o, în cadrul acțiunii de valorificare a moștenirii culturale. Scrisă astăzi, *Judecata focului* surprinde prin aerul ei de tinerețe întîrziată, așa cum surprind uneori copiii născuți tîrziu din părinți bătrîni. Și aceasta, nu pentru că Al. Adamescu ar fi dovedit o concepție înapoiată asupra istoriei. Dimpotrivă. Autorul a încercat să ilustreze în drama sa istorică

www.cimec.ro

Irina Răchiteanu-Şirianu (Magdalena) şi N. Brancomir (Benedict)

adevărul recunoscut azi de toţi cei ce nu umblă legaţi la ochi cu vălul prejudecăţilor de clasă, că motorul societăţii bazată pe exploatare este lupta de clasă şi că învrăjbirea între neamuri este un mijloc folosit de asupritori pentru a-şi menţine şi consolida stăpînirea.

Adevărul acesta este exprimat limpede de eroii piesei, atît de cei din tabăra asupriţilor, cît şi de asupritori. Atît de limpede şi de direct, încît spectatorul nu mai are nevoie să gîndească, să se întrebe şi să tragă singur nişte concluzii. Concluziile au fost trase înainte de a fi scrisă piesa, iar personajele doar le comunică, cu o siguranţă uimitoare pentru nişte oameni ai secolului XIII. Şi totuşi, spectatorul curios, om modern cu cugetul în permanentă nelinişte, tot îşi mai pune nişte întrebări. De pildă : dacă prelaţii catolici s-au purtat totdeauna atît de descoperit, fără a-şi ascunde intenţiile acaparatoare sub vălul ipocrit al cuviosiei, cum a fost posibilă întinderea stăpînirii lor asupra milioanelor de suflete de credincioşi pînă în zilele noastre ? Dacă poporul era atît de „lămurit" pe cît se arată în piesă, de ce n-a izbîndit mai curînd revoluţia ? Este curios că atît prejudecata religioasă, cît şi cea naţională, care au funcţionat şi încă funcţionează ca două mari piedici în calea unirii popoarelor, se arată în piesă complet lipsite de putere, personajele din ambele tabere fiind total lămurite asupra lor.

In piesele istorice ale lui Bernard Shaw anacronismul îndeplineşte o funcţie ideologică şi artistică totodată, fiind un mijloc — de esenţă comică — folosit în mod conştient de dramaturg, pentru a face mai evident adevărul despre epoca sa. Nimeni n-ar putea să-i reproşeze prezenţa lui Britannus în suita lui Cezar şi nici pledoaria lui Shakespeare pentru un teatru naţional pe vremea Elisabetei. Dramaturgia marelui G.B.S. *dezbate* tot timpul probleme contemporane, chiar atunci cînd se slujeşte pentru aceasta de materialul istoriei. In schimb, cînd Alexei Tolstoi *evocă* figura ţarului Ioan, el se fereşte să-i atribuie acestuia idei, care să depăşească gîndirea cea mai înaintată a unui domnitor feudal.

Al. Adamescu a făcut o operă de evocare istorică în care anacronismul în gîndire şi comportare le răpeşte personajelor valoarea de autenticitate şi de convingere. Cu atît mai mult cînd piesa este scrisă în stilul dramelor şi baladelor istorice ale veacului trecut, amintind stăruitor de bolintinenele stihuri :

La Sarmisegetuza stă mîndrul Decebal
Ce-a-înfrînt popoare multe, de jos şi de pe cal.

Aerul de tinereţe întîrziată de care vorbeam se datoreşte în primul rînd acestui stil secol XIX în care este scrisă piesa şi care a fost de mult depăşit de evoluţia dramei noastre istorice. In al doilea rînd, schematismului personajelor, de care drama istorică ne dezobişnuise, după *Danton, Bălcescu, Michelangelo, Matei Millo*. In al treilea rînd, recuzitei vetuste pe care autorul o foloseşte, reînviind nişte fantoşe ale romantismului, ca nefericitul nedreptăţit Primogenitus sau fatala contesă de Torkuna, rude bune cu bătrînul Moor din *Hoţii*, cu Mylady de Winter din *Muşchetarii* lui Dumas şi cu alte personaje din stirpe comune.

Realizatorii spectacolului au căutat să pună în valoare caracterul de evocare istorică a piesei, folosind pentru aceasta mijloace vizuale şi auditive. Cortina interioară în chip de stampă medievală ne introduce

www.cimec.ro

în atmosfera vremii, odată cu sunetele de bucium care au înlocuit loviturile gongului modern. O muzică învăluitoare de orgă ne vestește că ne aflăm în preajma sau în fața unor reprezentanți ai bisericii catolice. Este un element prin care regizorul Miron Niculescu a încercat să sublinieze o realitate evidentă a evului mediu, și anume puterea bisericii catolice, realitate mai puțin prezentă în piesă, deoarece Benedict apare mai curînd ca un produs al ticăloșiei proprii, decît ca un demn reprezentant al papei. Oare dacă Primogenitus și-ar fi căpătat la vremea sa drepturile, soarta țăranilor din împrejurimile Oradiei ar fi fost alta ?

Decorul sobru și expresiv, — cu excepția celui din actul II, prea încărcat, încercînd să sublinieze prin amănunte și ornamente excesive caracterul popular al locuinței lui Ștefan — a permis actorilor o deplină libertate de mișcare, creindu-le din perdele și elemente caracteristice ambianța scenică necesară, sugerînd reculegerea evlavioasă în actul I, răceală și ținută oficială, în actul III.

In acest cadru plastic creat de G. Bedros și Miron Niculescu actorii s-au străduit să dea viață argumentelor prezentate de autor drept personaje.

Cel mai bine a reușit Ion Manu, într-un rol cu totul exterior conflictului, dar util prin comentariile la conflict pe care le rostește și mai ales prin modul colorat, plin de înțelepciune și umor popular al exprimării sale. E vorba de notarul Amian, căruia și autorul a izbutit să-i dea mai multă culoare și individualitate decît altora, și pe care Ion Manu l-a ridicat la nivelul unei creații, prin măiestria cu care a știut să-i dozeze intonațiile, gesturile, mimica, pentru a exprima cînd viclenie, cînd istețime, cînd spaimă lașă, cînd bunătate nemărturisită, cînd revoltă înăbușită, dar toate învăluite într-un zîmbet hîtru specific omului pe care nu-l sperie perspectiva unei ulcele cu vin bun. Era nevoie de acest personaj pentru destinderea atmosferei și actorul, simțindu-și rolul precum un bun călăreț calul, l-a dus pînă la capăt exploatîndu-i fiece fărîmă de replică.

In rolul tragic al tinerei Agnes, Eva Pătrășcanu ne-a făcut să întrevedem o viitoare Ofelie, trecînd ușor de la candoarea naivă din actul I la accentele dureroase ale scenei nebuniei din ultimul act.

Din păcate, regizorul n-a putut evita scena penibilă a aparițiilor succesive ale celor trei schingiuiți, scenă care prin lungimea ei și prin așteptarea repetată stîrnită în public nu se mai adresa simțului estetic, ci sistemului nervos.

Cît despre interpreții rolurilor principale : N. Brancomir a servit conștiincios rolul lui Benedict cu statura și dicțiunea sa impecabilă ; Irina Răchițeanu-Sirianu a creat o Magdalenă de Torkuna puțin prea demnă și rece, dîndu-i totuși prin aceasta personajului un aer de mister care să nu facă prea surprinzătoare fuga sa cu Serafim ; Geo Barton a fost simpatic și convingător în rolul comitelui Ștefan, dar încă n-a experimentat suficient tehnica versului pentru a-și regla respirația, astfel încît intensitatea rostirii să nu varieze în mod flagrant, pînă la a face neinteligibile unele pasaje. O piesă în versuri, cu caracter eroic, în care autorul însuși urmărește „o anumită grandiloc vență și un anumit patos pe care le crede necesare pentru redarea atmosferei timpului" (citat din Caietul-program al Teatrului Național), cere o altfel de rostire a textului, decît piesele „de cameră". E adevărat însă că prin această interpretare Geo Barton a urmărit, și în bună măsură a reușit, să dea personajului său naturalețe și simplitate, încălzindu-l și însuflețindu-l. Ceea ce nu-i puțin.

Emil Botta a fost emoționant în rolul canonicului Primogenitus. Dar de ce oare în ultima vreme talentatul actor este distribuit numai în roluri sumbre și chinuite?

Ion Henter pare că s-a întors cu voluptate la ceea ce a fost cîndva „specialitatea" sa, rolurile de călugări ipocriți ; G. Ciprian, dîrz și nobil în durerea sa din ultimul act ; Alfred Demetriu, insignifiant în rolul seducătorului (se pare) Serafim. I. Horațiu, I. Ulmeni, Emil Liptac, S. Holban, Vasile Lăzărescu au căutat să-i diferențieze pe cei cinci magiștri, după puteri.

Așadar, interpreții s-au străduit să dea viață unui text, care prin el însuși oferea destul de puțină materie vie, iar publicul s-a străduit să primească învățătura. Dar spectatorul modern, căruia viața îi pune probleme tulburătoare, cere ca mintea și inima să-i fie zguduite prin alte mijloace, mai potrivite timpului nostru, mai puțin anacronice.

Margareta BĂRBUȚĂ

www.cimec.ro

Fețele unui teatru

Turneul Teatrului German de Stat Timișoara: *Sperjurul (Der Meineidbauer)* **de L. Anzengruber;** *La telefon . . . Taimirul (Fernamt . . . bitte melden)* **de Issaiev și Galici;** *Ifigenia în Taurida (Iphigenie auf Tauris)* **de Goethe**

Pentru un teatru serios, turneul reprezintă totdeauna ocazia solemnă a unui examen. A unui examen ce are loc în fața unui public necunoscut, străin, a cărui indiferență trebuie înfrîntă și transmutată în entuziasm. Cu această ocazie, se verifică rezistența nervului artistic, promptitudinea constantă a replicii, eficacitatea ansamblului scenic, cu tot ceea ce acestea implică.

Pentru aceste motive, un turneu trebuie să fie, în primul rînd, un act de seriozitate și temeinicie. Impresia pe care o lasă un colectiv dramatic într-un oraș străin este cartea sa de vizită, blazonul demnității sale artistice. Iar aplauzele sau criticile pe care le-a adunat în cursul turneului, trebuie să constituie zestrea morală cu care respectivul colectiv se întoarce în orașul de baștină.

Cele trei spectacole pe care ni le-a oferit foarte tînărul teatru german din Timișoara ne-au dat prilejul să ne formăm o imagine complexă despre posibilitățile, talentul și repertoriul colectivului său. Fiecare din cele trei piese jucate ne prezintă un anume aspect al politicii sale artistice. Alăturarea într-un buchet a unei piese clasice (*Ifigenia în Taurida* de Goethe) cu o piesă din repertoriul teatrului popular austriac (*Sperjurul* de L. Anzengruber) și cu o comedie sovietică inspirată din realitatea zilelor noastre (*La telefon... Taimirul* de Issaiev și Galici) reprezintă, de fapt, imaginea aproape completă a valențelor pe care trebuie să le aibă un teatru de limba germană din țara noastră.

*

În țările Europei centrale, drama populară (cu sau fără cîntece) este un gen teatral

Scenă din „Sperjurul"

www.cimec.ro

foarte răspîndit. Mișcarea poporanistă a secolului XIX i-a dat extindere și amploare și chiar dacă nu a reușit să realizeze opere de prea înaltă valoare, a făcut o prețioasă muncă de educare artistică a maselor, pregătind poporul din etapă în etapă, pentru nivelul major al operelor clasice. La noi, din păcate, cu Alecsandri se stinge inițiativa creării unui asemenea repertoriu de mase. Din cauza aceasta, pentru publicul romînesc — și, credem, chiar și pentru publicul german din țara noastră — audierea unei asemenea melodrame romantice înseamnă un efort de distanțare și înțelegere. Pentru vienezii de astăzi, Anzengruber e un clasic (ca și Alecsandri pentru noi), iar piesele sale sînt gustate cu un fel de rafinament muzical, cu o anumită comprehensiune față de elementul popular, folcloric. Regizorul timișorean (Mauritius Sekler) a înțeles acest lucru; și a înțeles și faptul că piesa aleasă se va juca în fața unui public cu un anume specific. A păstrat întreg autenticul rural al piesei (cîntece, decor, costume și mai ales dialectul), exagerînd aproape pînă la stilizare latura melodramatică a acțiunii (pădure împietrită, fulgere, crimă, blestem, un crucifix, o babă casandrică etc.). În felul acesta, nu a modernizat nimic, s-a ferit să actualizeze sau să interpreteze. Am asistat la o autentică dramă țărănească jucată în stilul și mentalitatea secolului trecut, adică, în stilul și mentalitatea în care a fost gîndită, scrisă și reprezentată pentru prima oară.

O asemenea performanță necesită atit din partea publicului, cît și din partea actorilor un alt sistem nervos, o altă răbdare, un alt gust. Dar, îndată ce ne mutăm pe lungimea de undă potrivită, efectul se încheagă și, încet-încet, întreaga poveste devine logică și convingătoare. Cu atît mai convingătoare, cu cît actorii desfășoară un joc nuanțat, foarte migălos pus la punct (chiar dacă uneori, intenționat, se face abuz de efecte tipic actoricești). Din cauza dialectului tirolez, publicul a scăpat o parte din savoarea originară a textului; în schimb, interpretarea eroilor principali i-a adus acele compensații (prin mișcare, gest, patos) de care avea absolută nevoie spre a se transpune în complexa problematică a dramei. Din această cauză, pentru publicul bucureștean, *Sperjurul* rămîne pe de o parte un moment de dificilă, dar fertilă adaptare la o specie teatrală exotică și interesantă, pe de altă parte, ocazia de a fi cunoscut cîteva talente actoricești cu totul remarcabile: Gerda Roth, Ernst Kraus, Rudolf Schati, Hans Kehrer, Elisabeth Jürgens, Emmerich Schäffer și Margot Göttlinger.

Margot Göttlinger în „Ifigenia"

*

Intr-un decor destul de convențional (o cameră de hotel) are loc o comică încurcătură pricinuită în primul rînd de faptul că e vorba de o cameră comună, în care diferiți delegați sosiți peste noapte se cunosc abia dimineața, iar în al doilea rînd, de dificultatea cu totul inexplicabilă cu care se obține o convorbire telefonică cu îndepărtata regiune polară Taimir. Interesante sînt, de fapt, încurcăturile, confuziile. Se naște un amor (ba, două): doi tineri se hotărăsc subit să plece ca specialiști în frumosul Taimir și, ce e mai important, asistăm la spontana și sincera desfășurare a circa 15 cetățeni sovietici, înzestrați cu calitățile pozitive ale zilelor de astăzi.

In interpretarea colectivului german din Timișoara (regia Mugur Mardan), această comedie a sunat la început bizar. Pe urmă, uitate fiind amănuntele legate de pretextul dramatic și de limbă, ritmul comediei s-a impus și publicul, la început rece, a început să rîdă. Mardan a înțeles părțile firave ale piesei și a știut să le escamoteze. A pus actorii să se miște, să joace, a umplut scena cu oameni, a știut să men-

www.cimec.ro

Scenă din „La telefon... Taimirul"

ţină (uneori prin adevărate artificii de estradă) ritmul şi interesul. L-a ajutat mult jocul gras, total, al lui Ottmar Strasser (în rolul unui zăpăcit director de filarmonică). Ceilalţi interpreţi — cu excepţia spontanei Gerda Roth, a simpaticului Peter Schuch şi a exersatului (dar prea utilizatului) Ernst Kraus — nu au făcut decît să ajute de la distanţă mersul de la sine al comediei.

*

Ifigenia în Taurida, această „romantică versiune a unei teme clasice scrise de un neoclasic", a reprezentat piatra de încercare a turneului timişorean. Mi se pare un act de mare curaj, de binecuvîntat curaj, punerea în scenă de către un teatru fără tradiţie şi experienţă a unei piese de care se feresc în mod prudent multe din teatrele noastre naţionale. In sensul acesta, prezenţa în repertoriul timişorenilor a unei tragedii goetheene înseamnă pentru noi supremul argument al îndrăznelii şi orizontului spre care tinde acest colectiv. Al îndrăznelii şi orizontului — şi nu al orgoliului, cum s-a şoptit de către unii. Luat în ansamblu, ca literatură, ca specie, ca atmosferă, spectacolul şi-a atins scopul. Deşi nu foarte antrenat în tragedii, publicul a gustat farmecul înălţător al versului, lăsîndu-se tîrît spre acea tensiune de limită unde se zbat destinul, onoarea şi moartea eroilor. E adevărat că s-a lăsat dus destul de tîrziu, abia în ultimele acte. De vină în această direcţie este, în primul rînd, publicul însuşi, care, deşi se închină platonic idolilor literaturii clasice, vine la aceste spectacole cu pretenţia de a primi totul de pe scenă. Dar mai sînt de vină şi autorii interpretării scenice (regizorii, actorii, decoratorul, costumele etc.). A existat de la început o dificultate prozodică. Rostirea prea afectată (în sensul de afect) a versurilor a sacrificat în multe părţi sensul. S-a mai întîmplat apoi ca dintr-un exces de intenţie regizorală (spre a pune în permanentă lumină eroina), ceilalţi eroi stăteau sau cu spatele spre public sau vorbeau numai cu partenera. Şi în ritmul spectacolului am observat anumite greşeli: fiecare replică din dramă e o poezie în sine; e adevărat, dar nu trebuie să se culmineze (prin voce, gest,

www.cimec.ro

mișcare) de fiecare dată. Trebuie păstrat un rest de înalt și grav diapazon pentru ultimele scene. Ne-a plăcut mult mișcarea scenică — aproape un dans — al Ifigeniei (Margot Göttlinger), chiar dacă cu excepția lui Oreste (Ernst Kraus) — ceilalți eroi nu i-au acompaniat nici ritmul, nici grația. In schimb ne-a derutat concepția scenografică. E adevărat, Taurida e o țară barbară, îndepărtată de civilizația atică. Cu toate acestea, un templu al Dianei ni se pare absurd conceput în cuburile reci ale stilului egiptean (sau aztec). Și apoi, costumele sciților ; Arkas e ca un profet iordanian, iar Thaos ca un prinț asanid. Înțelegem necesitatea contrastelor, dar o stilizare oarecare rezolvă perfect tacitul compromis al mediului antic, fără să fie necesară alunecarea în riscul exotic al măștilor și costumației.

*

Sintetizînd acum impresiile pe care ni le-a lăsat recentul turneu al Teatrului German din Timișoara, trebuie să recunoaștem că bilanțul este și pozitiv și plin de speranțe. Avînd multe din defectele curente ale teatrelor tinere, colectivul timișorean posedă totuși acele latențe artistice pe care munca perseverentă, curajul creator și pasiunea profesională le vor ști realiza în viitor. Deocamdată se bazează prea mult pe cele cîteva bune forțe actoricești pe care le are și pe care le cam uzează ; concepe prea convențional jocul scenic și decorul ; lasă prea des să transpară naivități de teatru amator care trădează sau graba, sau lipsa de control pedagogic a regiei ; îmbrățișează un întins cîmp de efecte teatrale (de la dialectul tirolez la prozodia goetheană) etc. Machiajul și lumina ni se par încă nesudate organic cu eroii de pe scenă. Dar toate aceste lipsuri sînt sporadice și neesențiale. Dincolo de ele, tînărul colectiv timișorean ne-a dovedit că are talent și vervă artistică și că știe să tindă spre culmile cele mai înalte ale artei.

T. STAICU

Un debut demonstrativ

Teatrul de Stat Ploiești : *Mistere la estradă*

Foarte multă lume, atunci cînd discută despre teatrul de estradă strîmbă din nas, pronunțînd imediat verdictul : gen minor ! Cei care au rămas credincioși acestei forme de artă folosesc adesea butada : „gen minor în care se ridică probleme majore". Cert este că se poate face un spectacol de calitate și la estradă, după cum se întîmplă — din păcate destul de des — să vedem spectacole proaste și la teatrele „serioase".

Există pe alocuri ciudata concepție după care un actor ce acceptă să apară într-un spectacol de estradă sau de varietăți se compromite. Este oare necesar să amintim că Matei Millo interpreta cu multă plăcere vodeviluri și „comedii cu cînticele", că inteligentul și sensibilul Cazimir Belcot a fost profesorul lui Constantin Tănase, căruia i-a scris multe din celebrele cuplete și nu s-a sfiit el însuși să rostească aceste cuplete, că mulți dintre actorii care fac astăzi cinste teatrului românesc și-au făcut ucenicia în teatrele de revistă ?

Actorul De Max se împărțea între scena teatrului clasic și cea a teatrului de varietăți, dăruindu-se fiecăreia cu egală pasiune.

Revistele maghiare de specialitate publică destul de des articole în care se vorbește despre tradiția progresistă a spectacolului de cabaret. Asemenea programe cuprindeau și scurte scenete sau piese într-un act, cu personaje puține, jucîndu-se cu sau fără decor. Calitatea lor era actualitatea, foarte multe din ele avînd ca temă corupția moravurilor burgheze în epoca dintre cele două războaie mondiale. Dar această tradiție progresistă nu lipsește nici la noi și ea s-a afirmat cu destulă tărie. Cupletele lui Ionescu, cel care cînta și dansa plin de vervă pentru spectatorii de la „Iunion", nu cruțau moravurile și năravurile unei burghezii înfloritoare, dar cuprinse de germenele corupției, și mulți dintre spectatorii care aplaudau nu știau că se amuză de ei înșiși. La rîndul lui, Constantin Tănase, a cărui amintire este încă proaspătă

www.cimec.ro

printre cei care l-au ascultat și îndrăgit, se dovedea sensibil la viața grea a slujbașului mărunt, a celor care se zbăteau în mizerie, adresîndu-li-se sub o formă spirituală, amuzantă și ușor accesibilă. Umorul lui Tănase era adeseori amar și oamenii rîdeau de propriile lor necazuri : de faptul că erau păcăliți și furați de politicienii corupți, de impozitele care îi apăsau greu, de luxul extravagant în care trăiau cei care îi exploatau...

Din păcate, problema calității spectacolelor de estradă continuă să rămînă o problemă. Asistăm destul de des la producții în care bunul gust și spiritul sînt deficitare. Mulți dintre scriitori care ar putea contribui la elaborarea unor texte de calitate, desconsideră genul, lăsînd această sarcină pe seama unor persoane mai puțin competente, deși în Franța, bunăoară, scriitori cu renume, printre care se numără și Aragon, compun cuplete și texte pentru muzică ușoară. Nici fantezia regizorului și a interpreților nu excelează întotdeauna prin inventivitate, ceea ce face ca spectacolele să fie adesea neinteresante, cenușii.

Cu atît mai atractiv ni s-a părut spectacolul *Mistere la estradă* al Ansamblului de estradă de pe lîngă Teatrul de Stat din Ploești. Dispuși să acordăm circumstanțe atenuante unui ansamblu care se afla la primul spectacol — am constatat cu surprindere și satisfacție că orchestra este omogenă și că sună armonios, că majoritatea cîntăreților au voci agreabile, cupletele sînt rostite inteligibil, iar umorul este prezent.

Detectivii Sherlock Holmes (Alexe Marcovici) și Harry Taxon (Adrian Nicolau) au fost de un comic savuros, iar ancheta lor a constituit pretextul spectacolului. Cuplul a fost întregit de Nae (Anghel Bratu), acel nevinovat încurcă-lume, care apare totdeauna unde și cînd nu trebuie și face astfel ca bănuielile să cadă asupra sa, spre hazul spectatorilor.

Partea concertistică a spectacolului (muzica : Joe Reininger și Nelu Danielescu) a fost de asemenea interesantă, păstrînd un echilibru între melodiile de creație autohtonă și cele de import. Am ascultat alături de „Tina-Marie" — melodia „Vreau să fiu dirijor" de Joe Reininger ; alături de un cîntec sud-american — compoziția „Mi-este dragă țara mea"; un cîntec italian alături de tangoul „Vino iar înapoi", și am băgat de seamă că Puiu Păunescu are o voce cla-

Scenă din actul I

www.cimec.ro

ră, cu inflexiuni metalice, că Trio Peternelli vădește simț armonic și originalitate, Cornelia Vămășescu are un timbru plăcut și bogat, iar Grazziela Chițu nu-și dezminte numele.

Cristian Johnson cîntă și dansează cu dezinvoltură și Tibor Harczai suplinește tehnica perfectă a stepului printr-o vervă neobosită. Dansul țigănesc a păstrat tot timpul un ritm agitat, uniform. O punere în scenă mai atentă i-ar fi dat poate un echilibru și ar fi făcut tema mai inteligibilă.

Bine spus și interpretat cupletul Tanței Grigoriu despre bucuriile și necazurile cetățeanului din Ploești.

Comperajul spectacolului a fost mai puțin reușit. Nicăeri contactul publicului cu scena nu este atît de direct ca în spectacolul de estradă, iar acest contact se stabilește în primul rînd prin comper. Prezentatorului i se cere un talent deosebit, care diferă de cel al interpretului. El trebuie să știe a improviza, să folosească orice ocazie pentru a plasa o glumă, trebuie să apară proaspăt și nou la cel de al o sutălea spectacol, ca și la primul. Comperul trebuie să sublinieze poanta printr-un zîmbet, fără să pară că se amuză de propria-i anecdotă. El trebuie să fie puțin „erou pozitiv" fără a fi uscat, trebuie să umple golurile programului fără a plictisi. Este cea mai grea sarcină în spectacol. Aceste calități au lipsit prezentatoarei (sau mai bine zis prezentatoarelor) spectacolului, care s-au mărginit să anunțe alb, fără nici un alt efort, numerele programului.

Ceea ce se poate reproșa spectacolului ansamblului din Ploești este lipsa aproape totală a scenetelor de actualitate. Prin aceasta a pierdut mult din forța satirică și educativă, trăsături importante ale genului și a căror lipsă nu a fost cu nimic justificată.

Mihai CRIȘAN

Numai... experimental

Teatru la televiziune : *Seara luminoasă* de Noe Smirnov

...Iată-ne așadar în fața primei noastre cronici de televiziune. Bătrîna Thalie lepădîndu-și coturnii grei și solemni și-a potrivit pasul în ritmul dezvoltării tehnice. În cadrul micului ecran fixat în cutia de lemn, așteptăm acum evoluția celor mai diverși eroi, a unor acțiuni complexe și situații dramatice.

Se deschid perspective noi pentru autorii noștri dramatici, cîmpuri de acțiune pentru regizori, prilejuri de noi încercări pentru actori...

În mod prudent dar înțelept, postul nostru de televiziune și-a botezat *experimentale* emisiunile sale de teatru. Pornim să recuperăm într-un tempo rapid ceea ce în alte țări s-a realizat mai de mult ; încercăm să suplinim cu energie și tenacitate lipsa de experiență, cu un ritm îndatorat să ne ducă pe același plan cu cei care ne-au luat-o înainte. Poate ne lipsesc încă mijloacele tehnice cele mai înaintate, ne lipsește mai ales experiența și... nu avem încă suficiente greșeli la „activ" pentru a ne mișca în voie. Ne aflăm, așadar, într-o fază experimentală ; orice lipsuri, neajunsuri, insuficiențe se cer de aceea puse — și sîntem gata să le punem — sub scutul acestei circumstanțe.

E limpede că și această primă cronică a noastră și, după ea, următoarele cronici la emisiuni teatrale de televiziune se află și se vor afla deocamdată sub aceeași zodie a experimentului. Ceea ce nu ne scutește însă a porni față de „circumstanțele atenuante" pe care le avem în vedere, cu o rezervă : înțelegem termenul „experimental", dar credem că cine face experiențe, de pildă, în domeniul aeronauticii, nu începe de la aripile lui Icar.

Discutînd cu cîțiva regizori de la televiziune, încercînd să aflu unele legi și caracteristici distinctive ale acestei noi arte, pe care televiziunea o naște, am avut impresia că, într-un anumit sens, noi descoperim televiziunea pe cont propriu cu fiecare nouă emisiune, că aproape singura experiență cu care pornim la drum e cea a emisiunilor precedente. Și cum în materie de teatru televizat „emisiuni precedente" lipsesc, regi-

www.cimec.ro

zorii și autorii noștri — vrînd nevrînd — îmi apar la rîndul lor niște pionieri ai radioteleviziunii...

Sub aceste coordonate am socotit că trebuie privită și judecată cea dintîi piesă transmisă la televiziune: *Seara luminoasă* de Noe Smirnov.

Textul judecat, dincoace și în afara „mirei", este o onestă piesă într-un act, cu un pronunțat caracter festiv (Festivalul Mondial al Tineretului de la Moscova). Subiectul purtat de cîteva personaje ne demonstrează dorința de pace, de prietenie a unor tineri din Germania occidentală. Un tînăr artist popular, Paul Ek, e rănit într-un accident dubios și e internat la spital în preajma plecării sale la Moscova. Medicul spitalului este presat de poliție să-i prelungească durata spitalizării pentru a-l împiedica să participe la întîlnirea tinerilor din lumea întreagă. Intelectual cinstit, după o scurtă ezitare, doctorul respinge propunerea și tinerii — actorul și logodnica lui — își vor urma calea hotărîtă de dînșii... Puțin declarativă, compusă din multe replici care reafirmă fără rezonanțe deosebite, adevăruri îndeobște cunoscute, piesa nu are un tempo dramatic și nici o broderie de replici care să-i împlinească (și suplinească) monotonia situațiilor. (N-am înțeles prea bine de ce tocmai această piesă a fost aleasă pentru a deschide „stagiunea" la televiziune și, se pare, nici piesa nu a fost scrisă special în acest scop. Poate că semnificația calendaristică a precumpănit „atuul" experimentului...)

Intre film și teatru, spectacolul a fost mai mult un act... de curaj. S-a insistat mai cu seamă asupra prim-planurilor, actorii fiind prezentați „din față", „din profil" și „trois-quarts", în atitudini de „pozanți" la fotograf. Ritmul spectacolului a fost lent, replicile scurgîndu-se alene, pentru a se insista parcă asupra slăbiciunilor din text, în loc ca ele să fie estompate prin abilități regizorale.

Nu s-ar putea spune că cei care au vizionat acest prim spectacol sînt lămuriți asupra caracteristicilor și specificului teatrului la televiziune. Insă, spre deosebire de spectacolele retransmise din săli de spectacole, la *Seara luminoasă* am avut întotdeauna în față pe eroul care rostea replica, iar imaginea mergea în pas cu textul (la retransmisii, faptele se întîmplau ades invers), cu o acustică mulțumitoare. Deocamdată atît! Inițiații ar putea aprecia în plus munca deosebită, cu dificile implicații tehnice, a regizoarei Georgeta Tomescu.

Actorii nu au depășit un cadru corect — mediu, cu unele tente convenționale, vădite mai ales la Jean Lorin, cu un debut ușor declamatoriu-cîntat, la Damian Crișmaru. Mai ușor, mai „cinematografic" (nu sîntem în măsură să folosim cuvîntul „televizionistic") au jucat Elisabeta Raicu și Gh. Andreescu. Destul de fals, copilul Dănuț Văcărescu. Cadrul scenografic a apărut incert, evoluînd între un birou și o baie.

Poate ne-am simțit oarecum dezamăgiți după această primă emisiune teatrală; ne așteptam ca ea să supună... cronicarul la implicații și eforturi mai mari. Se întrevăd în televiziune posibilități spectaculogice mari. Există, la dispoziția acestei instituții, tineri regizori îndrăzneți, scenografi plini de fantezie. Ii așteptăm la lucru.

De la roman la teatrul radiofonic

Teatru la microfon: *Salata* de Petru Dumitriu

În ampla frescă epică a lui Petru Dumitriu, „Salata" ocupă un loc central, luminînd (și prin faptul că ea stă la începutul drumului eroilor „Cronicii") acțiunea ulterioară.

O bijuterie a genului epic, încrustată în aqua forte, „Salata" surprinde lumea militară a unei garnizoane provinciale în anii de după primul război mondial. „Operația" de dezvăluire a eroilor nu se face pe linia incisivității satirice, tip Bacalbașa-Brăescu, nici pe planul sentimental, ci surprinzînd rădăcinile sociale ale eroilor. Cronicarii literari și-au spus la timpul lor opiniile critice cu privire la „Cronica de familie", pe drept socotită o pagină însemnată în istoria dezvoltării prozei actuale romînești.

www.cimec.ro

Balzacian în concepție, Petru Dumitriu a urmărit întregul arbore al familiilor Vorvoreanu-Lascari, închinînd pe rînd, aproape fiecăruia din membrii acestei familii, pagini sclipitoare de revelatoare semnificație. Avem citeodată viziunea unei capele întunecate pe ai cărei pereți sînt înșirate frescele unei familii de ctitori. Un proiector surprinde pentru o clipă chipul unuia dintre ei, într-o ipostază caracteristică...

Nu este în intenția noastră a reaminti adevăruri deja spuse cu privire la măiestria prozei lui Petru Dumitriu.

Am ascultat, în fața aparatului de radio, dramatizarea (prima dintr-un ciclu) a unui moment din destinul eroilor „Cronicii de familie".

Căpitanul Dumitriu, datorită unor rețele ticluite în saloanele Vorvoreanu, este „aruncat" comandant al unei companii de grăniceri... Datorită armoniei sufletești cu soția sa, căpitanul e gata să trăiască mulțumit, resemnat, în micul său univers intim. Un atac dat de un grup de comitagii bulgari declanșează drama. Drept represalii, căpitanului i se ordonă să împuște, făcîndu-i „scăpați de sub escortă", un grup de țărani bulgari. Conștiința căpitanului se opune acestei samavolnicii. Cu toate riscurile pentru cariera și familia sa, căpitanul Dumitriu își face datoria de om.

Nu m-a surprins intenția dramatizării fragmentului. Paginile de roman desfășoară ele însele o piesă în multe și mai ales diverse tablouri : comedia hilară, salonardă, de la Vorvoreanca ; drama cenușie din ținutul de graniță ; observația lucidă a lumii militare. E, în embrion, o piesă cu dialogul scurt, nervos, întrerupt de abile și subtile indicații regizorale. Drumul de la epic la dramatic e ușurat în roman și de plastica individualizare verbală a eroilor. Personajele purtau dinainte, dincoace de replica rostită la microfon, o pecete plastică, o caracterizare deplină. E lesne de înțeles de aceea că turnarea fragmentului epic în forma sa radiofonică s-a făcut relativ ușor, fără eforturi sezisabile. Ușoară, prezența unui crainic (l-am fi dorit totuși absent) a condus firul povestirii...

Sîntem în seara unui bal dat de bătrîna doamnă Vorvoreanu. Pe un fond mai șters de voci, se impune dintr-o dată prezența caracteristică a artistei Lili Popovici, care a sugerat izbitor o matroană, somptuoasă și acidă, turnînd cuvintele din vîrful buzelor cu un „șș", ca un șuierat. E poate personajul care a făcut cel mai pregnant legătura între roman și realizarea radiofonică.

Mai chinuit, cu o ostentație oarecum pretențioasă, Aurel Rogalski a sugerat doar parțial silueta vetustă a generalului Ipsilanti.

Inexplicabil de șters, monoton, a fost cuplul soților Dumitriu — Matei Alexandru și Elena Sereda ; mai ales ultima a folosit exclamații convenționale și un dramatism uzat. Matei Alexandru a găsit uneori — în scenele confruntării cu superiorii — accente de bărbăție eroică, o demnitate calmă, dar a jucat îndeosebi cu un calm placid, pe un ton blazat și resemnat (care ni-l amintea pe Chirică din *Omul cu mîrțoaga*).

Mai bine au fost dozate interpretările „negativilor" (totuși cu un abuz de efecte vocale groase și răgușite): N. Meicu, Aurel Ghițescu, C. Brezeanu, Traian Dănceanu.

Izbutit, o compoziție omogenă, a fost grupul țăranilor bulgari, din care reținem vocile lui Mircea Constantinescu și Mihai Mereuță.

Deși inegală, nu la nivelul unor realizări artistice anterioare, regia încercatului C. Moruzan a sugerat parțial atmosfera prăfuită provincială, lumea colcăitoare a saloanelor, vestigiile unei feudalități apuse în care își consumă drama un om cu o conștiință curată.

Realizată sub semnul valorii romanului, această emisiune de teatru la microfon ne-a emoționat sincer, chiar dacă ne-a făcut să dorim căutări mai adînci și o mai largă extindere a mijloacelor de expresie radiofonică.

Al. POPOVICI

www.cimec.ro

Aproape de soluție

Teatru la microfon: *Școala bîrfelilor* de R. Sheridan

Dacă istoriografii literari obișnuiesc să-l plaseze pe Sheridan între Congreve și Shaw, la jumătatea drumului între acești mari scriitori satirici (înțelegînd prin aceasta că Sheridan îl continuă pe Congreve, cu mai mult realism, dar anunță și acel sarcasm pe care Shaw avea să-l împingă la cea mai înaltă treaptă), audierea versiunii radiofonice a *Școlii bîrfelilor* l-a apropiat fără îndoială pe autorul ei de spiritul mai modern, mai direct, mai corosiv al lui Shaw.

Este acesta un merit? Este un păcat? Cu siguranță că regizorul Constantin Moruzan și-a pus problema spinoasă, greu de rezolvat în condițiile teatrului la microfon, de a crea atmosfera de epocă în care se desfășoară acțiunea piesei dramaturgului englez de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Lipsa costumelor și a decorului nu putea fi ușor înlocuită. Rămînea doar să se invoce acel spirit al vremii, care și-a lăsat pecetea pe felul de a vorbi și de a se exprima. Dar nu era deajuns și mai ales o apăsare prea accentuată pe această pedală ar fi dăunat însăși desfășurării piesei, care, lipsită de o acțiune dinamică și de o evoluție spectaculoasă, își cîștigă vivacitatea din ritmul trepidant al replicii și al situațiilor de comedie, de farsă chiar.

Regia radiofonică a optat însă pentru valorile intrinseci ale piesei, pentru universalul din ea, a imprimat un ritm am spune cu adevărat radiofonic, a creat situații favorabile tipizării personajelor lui Sheridan, prinse sub lumina satirei lui necruțătoare (deși Moruzan a fost cîteodată părtinitor cu unele din ele).

Piesa, după cum spuneam, scăpărătoare ca dialog, adîncă din punctul de vedere al observației, aduce tipuri de un puternic contur (la care contribuie pe lîngă dialogul atît de specific, și linia accentuată a caricaturii ce pornește chiar de la nume: domnul Backbite-Mușcă pe la spate, doamna Sneerwell-doamna Zeflemea etc.). Atît situațiile cît și simplele reflecții ale personajelor degajă spontan satira urmărită de autor. Obiectivul *Școlii bîrfelilor* este unul: biciuirea frivolității unei anumite lumi care face din bîrfă o manifestare de pretinsă spiritualitate. Dar galeria de personaje este bogată și variată, căci deși măști, adeseori grotești, golite de adevărată valoare umană, personajele *Școlii bîrfelilor* sînt simbolul unei lumi. Iar situațiile în care sînt ele puse de Sheridan, candide, poate, uneori, slujesc de minune observația psihologiei și moravurilor lor. Dacă Sheridan se referea la evenimente contemporane lui, observația pe care a extras-o însă este valabilă și azi în măsura în care bîrfa, zeflemeaua, falsa afectare și falsele preocupări mai domină o lume, o categorie socială foarte numeroasă încă în patria sa (căci dacă se vorbea pe atunci că Sheridan ar fi un Congreve mai modern, se vorbește azi în Anglia că Douglas Home, spre pildă, este un Sheridan modern).

Versiunea radiofonică a *Școlii bîrfelilor* a păstrat deci valorile universale ale operei lui Sheridan, iar scenariul s-a oprit la momentele de bază, esențiale, ale operei. Condensînd cu meșteșug textul, unitatea și autenticitatea au supraviețuit. In ce privește întruchiparea la microfon vom recunoaște de la bun început că distribuția pe care regizorul Moruzan a dirijat-o a fost în cea mai mare măsură fericit aleasă. Este, fără îndoială, un merit, omogenizarea ei fiind o problemă destul de anevoioasă.

Vom scoate în afara discuției interpretările unor actori de prima mînă ca Aura Buzescu sau Radu Beligan — a căror forță de pătrundere și de întruchipare au asigurat rolurilor respective valoarea necesară, și vom trece la analizarea celorlalte.

Așa de pildă, Peter Teazle este un personaj pe care Sheridan îl supune unei duble încercări: el critică stări sociale și e criticat la rîndul lui, de autor. Sir Peter face notă contrastantă cu lumea în care trăiește, pentru că obîrșia lui — nobil de țară — îi creează o condiție deosebită de cea a nobililor citadini, de unde și maliționitatea acestora față de el. El păstrează însă în mod evident aerul robust, rustic, am spune, și abordează cu stîngăcie ifosele citadinilor lui oaspeți și de aceea ne apare ca o persoană alcătuită

www.cimec.ro

din două bucăți prost sudate. Alexandru Giugaru a fost incontestabil plin de farmec în acest rol, deși, spre regretul nostru, comicul lui ne-a amintit de multe ori culoarea noastră locală. El și-a trăit cu intensă vibrație rolul și mai ales l-a impregnat cu acea unică savoare a situațiilor atît de pline de haz ale piesei lui Sheridan. Sir Peter Teazle adus pe scenă cu prețiosul ajutor al costumului, decorului și mai ales al mimicii atît de sugestive, ar fi — credem — de o mult mai autentică valoare și de un mult mai mare efect.

Consoarta lui Peter Teazle, lady Teazle (Cella Dima) nu a fost însă ceea ce a vrut Sheridan și ceea ce spune și numele despre ea: o cicălitoare, cu toate trăsăturile pe care o astfel de ipostază le presupune. Nu a fost femeia care să-l exaspereze chiar și pe răbdătorul Peter Teazle, ci în realitate a fost mult prea „lady". Ne-a încîntat în schimb Constantin Brezeanu cu creația pe care a izbutit-o în rolul ipocritului tînăr Joseph Surface, îngăduindu-ne să-l urmărim pe acest vînător de favoruri în toate meandrele sufletului lui întortochiat și hîd. C. Brezeanu a știut să-și construiască personajul imprimîndu-i o dezinvoltură autentică. Mai puțin inspirat, Ion Lucian l-a lipsit pe Charles Surface de farmecul atît de bogat cu care l-a înzestrat autorul. A fost prea Ion Lucian, cu comicul lui bine cunoscut, și prea puțin Charles Surface (mai puțin comic, dar cu mai mari adîncimi umane). A-l reduce la proporțiile unui simplu personaj hazliu, care se transformă pe neașteptate, apărîndu-ne într-o ipostază de nerecunoscut, înseamnă a-i anula semnificațiile, caracterul prin care Sheridan l-a pus în antiteză cu fratele său Joseph.

Mircea Constantinescu a creat însă în Moses un personaj de o valoare pilduitoare. A evitat șarja și caricatura cu orice preț, cînd totul l-ar fi împins la aceasta, și a prins în schimb trăsătura specifică a personajului, esența lui psihologică. Astfel, Mircea Constantinescu a demonstrat o dată mai mult că o paletă cu nuanțe estompate poate sugera uneori mai bine și poate sluji mai eficient nevoia de culoare în crearea unui personaj, dacă știi în schimb să relevi din el elementul mai subtil, mai greu de dobîndit: psihicul.

Vom mai menționa, în sfîrșit, slaba comportare a Aureliei Sorescu în rolul Mariei (și odată cu aceasta vom menționa aci o scădere a regiei). Sheridan o opune pe Maria unei întregi categorii sociale. Ea este, am spune noi, personajul pozitiv al piesei, personajul care polarizează simpatia autorului și a publicului și, în ultimă analiză, corespunde și nevoii de echilibru în construcția piesei. Ea stă deci pe celălalt taler al balanței, dar stă singură și înfruntă prin puritatea ei, prin noblețea trăsăturilor, toată urîțenia morală a celorlalți. A răspuns oare Aurelia Sorescu acestei masive solicitări de calități? A avut ea, alături de candoare, caracterul viguros al Mariei? A avut ea, pe lîngă gingășie și farmec, forța și voința care se impun? Și în sfîrșit, a avut ea pe lîngă acea neajutorare aparentă și plină de poezie, capacitatea de a-și menține propriul ei făgaș în viață? Răspunsul dat de Aurelia Sorescu acestor întrebări a fost îndoielnic.

Cu aceste mărunte observații, care țin mai mult de morfologia spectacolului, conchidem totuși că versiunea radiofonică a *Școlii birfelilor* este dintre manifestările izbutite ale acestui gen.

M. Al.

www.cimec.ro

însemnări

Carmen et error...

„Ce precum noi am putut pricepe, Ovidius mai mult să fi scris din slobozenia poeticească, decît din trebuința adevărului."

Aceste cuvinte, cu care Dimitrie Cantemir își exprimă în *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*, rezervele sale de om de știință cu privire la folosirea operei poetului drept izvor istoric, ne vin în minte astăzi, la reeditarea sărbătorească — frumoasă și pentru prima oară corectă — a dramei istorice a lui V. Alecsandri [1].

În primul veac al erei noastre, nefericitul relegat pe malurile neprimitoare ale Pontului Euxin, gîndea suspinînd la strălucirile lăsate în urmă ale Cetății :

Eu ies apoi de-acasă, mă plimb prin mîndra Romă,
Cu ochii minții toate aievea eu le văd ;
Și foruri și teatre de marmură și temple ;
Mă plimb pe sub portice, văd cîmpul înverzit
Al zeului războinic, grădinile frumoase,
Bazine și canaluri și-al Vergurii izvor. [2]

și plîngea amarnic bezna peisajului contemporan :

De-și mai aduce-aminte la Roma oarecine
De Naso și-i mai știe de nume cineva,
Să afle că sub zodii ce nu se scaldă-n mare,
În toiul barbariei, acolo eu trăiesc.

19 veacuri mai tîrziu, preafericitul cuceritor al tuturor laurilor poeziei, aflător în culmea gloriei sale, proiecta și el, dar pe ecranul viitorului patriei, cîndva obturat de trecătoare pătimiri, aceeași măreție a trecutei Cetăți :

Stați !... Norul greu dispare... lumina crește-n urmă...

. . . . . .

Se-nalță-o nouă Romă, renaște o nouă lume.
Mormîntu-mi se deschide... din el în viitor
Un lung torent de viață se-ntinde roditor.

Inexactitățile lui Ovidiu cu privire la țara de adopțiune au fost, de mult, dezvăluite de istorici. Acela pe care Seneca retorul îl certa că nu știe să se oprească la vreme cînd a epuizat un subiect („nescit quod bene cessit relinquere") n-a știut sau n-a voit, nici de rîndul acesta, să pună căpăstrul obiectivității în capul fugii poetice și astfel s-au născut țurțurii de gheață care „zuruie" în pletele barbarilor, vinul tăiat cu cuțitul și cîte și mai cîte viziuni apocaliptice de care „Scrisorile din exil" abundă.

Cele ale lui V. Alecsandri au fost și ele nemilos amănunțite. După premiera din 1885 și cea din 1887, Ionescu-Gion, Constantin Mille și, în două numere consecutive ale „Epocii", Ang. Demetrescu, au făcut tot ce au putut ca să distrugă piesa. Mai tîrziu, Charles Drouhet și E. Lovinescu au „pus pe două coloane" ideile și hainele literare ale dramelor lui Alecsandri cu cele ale lui Victor Hugo, Chateaubriand sau Molière. Ceea ce pare să-i supere cel

[1] V. Alecsandri, *Ovidiu*, ediție îngrijită de G. Pienescu, cu o prefață de acad. Victor Eftimiu. Ilustrații G. Labin, E.S.P.L.A., 1957.

[2] Toate citatele din Ovidiu urmează excepționala traducere recentă a lui A. Naum.

www.cimec.ro

mai mult pe critici, este culoarea locală factice, aplicată peste o atmosferă mai curînd franceză decît romană.

Să fie oare acesta din urmă un neajuns atît de grav ? În primii ani ai imperiului, „oameni bine" ieşeau seara să ia aer în Forum, sau pe sub porticele lui Octav şi Pompei. La sărbătoarea Dianei, tot oraşul se afla pe malul lacului Nemi, unde eleganţii îşi conduceau singuri carele. Vara, în august, „staţiunea balneară" Baiae era locul de întîlnire al tuturor eleganţilor, ca şi, după zicerea lui Seneca, al tuturor ticăloşiilor. La Roma, saloanele literare erau numeroase şi căutate. Aici, poeţii îşi recitau versurile şi nepoeţii curtau cucoanele. Conversaţia, spirituală şi nestatornică, sărea lesne de la un lucru la altul. Portretul unui „coconaş" (bellus homo) al timpului merită citat în întregime, aşa cum l-a nemurit Martial : *„...părul îi este despărţit în două de o cărare fără cusur. Miroase întotdeauna a parfum, fredonează printre dinţi ultimele cîntecele venite din Spania sau din Egipt şi ştie să bată tactul cu braţele epilate. Cît e ziua de lungă nu se dă dus de lîngă scaunele cucoanelor şi are mereu să le povestească cîte ceva la ureche. Cunoaşte toate cancanurile Romei : poate să-ţi spună numele femeii de care tocmai s-a îndrăgostit cutare, printre ce oameni se învîrteşte cutare şi ştie pe de rost întreaga genealogie a calului Hirpinus"*.

Dar să-i dăm cuvîntul lui Ovidiu însuşi :

S-au scris de către alţii tratate despre jocuri,
Păcat aşa de mare în vremuri de demult :
Cum poţi să ai cîştigul cel mare la arşice,
S-arunci acelaşi număr cum poţi să te fereşti ;
Ce numere-s la zaruri şi cum să le amesteci,
Cum să le-arunci mai bine şi să le potriveşti.
Şi cum s-o ia de-a dreptul pionul tău, cînd altul
E-ameninţat la mijloc de doi pioni duşmani.
Pe-ntîiul cum să-l aperi şi să-l întorci acasă.
Cînd singur nu mai poate fugi nevătămat;
Cum, încă, pe-o tăbliţă cu nişte pietricele
Cîştigi, dacă poţi pune trei pietricele-n rînd.
Şi cîte alte jocuri — n-o să le-nşir pe toate —
Cu care pierdem timpul, care-i aşa de scump !
Te-nvaţă unul forma şi aruncatul mingii,
Te-nvaţă altul cercul, înotul celălalt.
Iar altul cum pe faţă să dai cu sulimanuri.
Cum să primeşti pe oaspeţi şi cum să-i omeneşti
Sau ce pămînt anume e bun de olărie
Şi vinu-n care vase e bine să-l păstrezi...
Aceste sînt petreceri din luna lui decembre...

Sîntem oare atît de departe de Franţa veacului al XVIII-lea, sau, cum spune eruditul şi spiritualul Gaston Boissier, de vremea abatelui Delille ?

„Se pare că la Roma nu existau naramze", îi scrie, de la Paris, V. Alecsandri, care citise cronica lui Ang. Demetriescu, prietenului său G. Sion. „Auzi, nu existau naramze în ţara naramzelor ! Ei ! şi apoi ?... Toate aceste şicane nu-mi produc nici un efect şi mă fac numai să ridic din umeri". Două versuri dintr-o „comedie începută şi neterminată" încheie discuţia :

O critici buni de faşe, poeţi în şapte luni,
Vulturul nu se mişcă de-un ţipăt de lăstuni !

Prigoana oficială sau parcimonioasa drămăluire a lui Quintilian, care concede că „i se cuvin totuşi unele laude" („laudandum tamen în partibus"), nu au împiedicat versurile lui Ovidiu să „umple lumea toată", cum spune acelaşi Seneca, şi să facă, peste sute şi mii de ani, desfătarea generaţiilor.

Nici inadvertenţele — numeroase — ale dramelor lui Alecsandri, şi nici criticile mai mult sau mai puţin îndreptăţite ce li s-au adus, nu le-au împiedicat să devină piese dintre cele mai iubite ale repertoriului nostru dramatic.

„Poezia şi o greşeală" — „Carmen et error" — l-au adus pe Ovidiu să trăiască şi să moară pe pămîntul Tomisului. „Carmen et error" sînt cele două semne sub care se desfăşoară tragediile lui Alecsandri, ca şi nemuritoarele Triste şi Pontice ale poetului de la Sulmona, ca şi atîtea alte veşnice creaţii poetice ale trecutului. „Carmen et error". „Ei ! şi-apoi ?" Graţie celei de a doua ; celei dintîi veşnică laudă !

Radu ALBALA

www.cimec.ro

Ultima din marea falangă

De curînd, sub lespedea lui Aristide Demetriade de la Bellu, a fost așezată și soția sa, Constanța.

Cît a slujit prima noastră scenă, Constanța Demetriade nu s-a lăsat atrasă de mirajul vedetist și de spiritul mercantil; fără întrerupere și pînă la sfîrșitul carierei a rămas credincioasă Teatrului Național din București, pe care l-a iubit cu pasiunea adevăratului artist.

Ea a adus în scenă un stil de joc propriu, creator, caracterizat prin: fermitate, curaj și autoritate; manifestîndu-și în general pasiunea sau durerea, nu prin mijloace expresive înăbușite, interiorizate — gen Duse — ci cu explozia și sonoritatea de tunet în glas ale Agathei Bîrsescu.

Artista folosea acest *joc exterior*, propriu temperamentului ei, dar știa să-l domine; în personaje unde exuberanța ar fi putut-o răpi, exprima prin nuanțe de neîntrecută finețe sentimentele; ea nu și-a jucat eroinele: le-a trăit, le-a sensibilizat.

Marea artistă a trăit în vremea cînd Teatrul Național avea repertoriu și interpreți, dar nu avea spectatori. Ea a cunoscut lupta actorilor ajutați de criticii dramatici pentru a obișnui publicul să vină și să vadă în teatrul românesc valoarea artiștilor noștri încă necunoscuți de mulți.

Încă din anul al II-lea la Conservator, cucerind titlul de fruntașă la tragedie, Constanța Demetriade este angajată de Ion Luca Caragiale la Teatrul Național și distribuită în Getta din *Fîntîna Blanduziei*, în care debutează la 12 martie 1889, alături de Nottara, Ion Petrescu, Ștefan Iulian, Amelia Velner și alți mari artiști. Cu Getta, eleva lui Ștefan Vellescu și-a început seria de succese, ducînd cu cinste mai departe tradiția strălucitoarelor creații ale Aristizzei Romanescu și Agathei Bîrsescu din operele dramatice ale lui Sofocle, Shakespeare, Molière, Racine, Dumas, V. Hugo, Sardou, Schiller și ale clasicilor noștri Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale, Alexandru Davila.

Dacă Constanța Demetriade a trecut cu succes prin roluri din repertoriul spectaculos și melodramatic al lui Adolphe d'Ennery[1] sau ca interpretă în piesele lui Georges Ohnet[2], în teatrul clasic, alături de Nottara, ea a cinstit arta și limba țării, căreia i-a dat farmecul unor mari interpretări. In personajul Elisabetei de Valois din *Don Carlos*, Constanța Demetriade spunea versul lui Schiller cu aceeași măiestrie cu care își captiva spectatorul în Muza lui Alfred de Musset *(Noapte de octombrie)* și în eroinele lui Vasile Alecsandri: Getta, Neera, Carmina, din: *Fîntîna Blanduziei, Despot Vodă, Ovidiu.*

Alexandru Davila, în timpul directoratului său, nu a încredințat altor artiști rolurile principale, Vlaicu și Clara Doamna — jucate prima oară de Nottara și Agatha Bîrsescu — decît soților Demetriade.

Alături de „maestru" (Nottara) artista a obținut nenumărate succese scenice, din care citățm: *Othello* (Desdemona), *Oedip rege* (Iocasta), *Macbeth* (Lady Macbeth), *Shylock* (Porția), *Regele Lear* (Goneril), *Rhea Sylvia* (Rhea Sylvia), *Phedra* (Aricia), *Andromaca* (Hermiona), *Hamlet* (Gertruda), *Andrei Branisce* (Anca) și rolul Mariei, munteanca cea frumoasă din *Apus de soare.*

Soție devotată și demnă a lui Aristide Demetriade, i-a dat îngrijiri atente, pline de dragoste și admirație, în vremea cînd sănătatea actorului se șubrezise, așa cum a fost stimulul, energia și echilibrul marelui artist, de-a lungul strălucitoarei lui cariere.

Viața ei de patru decenii în artă a însoțit în succese glorioasa falangă de actori ai secolului nostru, în frunte cu Nottara, Romaneasca, Petre Liciu, Constantin Radovici, Petre Sturza ș. a. Și prin aceasta numele Constanței Demetriade, ultima din această mare falangă, e strîns legat de istoria de aur a teatrului românesc.

Vasile TONEANU

---

[1] ca cel al Laurencei de Moray din *Martira*, Henriettei din *Două orfeline*, Sophiei din *Virtute și viciu*, Aoudei din *Ocolul pămîntului*, Arianei din *O crimă celebră*

[2] *Serge Panine* (Jeana de Cernay) și *Mîndrie și amor* (Athenais).

www.cimec.ro

Despre gest

Cuvîntul „gest" a suferit de-a lungul vremurilor unul din acele procese de involuţie, de degenerescenţă, cum li se întîmplă uneori speciilor neînzestrate, atinse de un rău biologic, care le micşorează proporţiile — înfăţişarea, la o scară inferioară, rămînîndu-le, printr-un fel de fatalitate, aceeaşi. In memoria pisicii se trezeşte cîteodată, feroce, neîncăpător în actualitatea lui decăzută, tigrul. Formele se schimbă, însă ceva din principiul lor rămîne. „Gestus", „gesta" (substantive derivate dintr-unul din cele mai active verbe ale celui mai activ popor din antichitate — gero, gerrere, gessi, gestum) aveau la origine un înţeles major. Ele însemnau fapte, acţiuni răsunătoare, de unde şi numele cîntecelor de vitejie medievale, pline de toată grandoarea conflictelor cavalereşti. Dinamică, încărcată de amplori epice, noţiunea s-a restrîns însă cu timpul, personalizîndu-se, ajungînd să semnifice doar o mişcare corporală, a braţelor, mîinilor şi capului, mai ales. Dar, latent, psihologic vorbind — deşi accepţia socială i s-a redus — cuvîntul mai conţine, comprimat, tot patosul său primordial. Ca şi logosul, al cărui corelativ plastic este, gestul, ca expresie corporală, creează în jur cîmpuri de forţă, umple spaţiul de sensuri, transmite scurt conţinuturi afective, nu mai prejos, prin intensităţile lui emoţionale, decît faptele extraordinare pe care le semnifica iniţial. Referindu-ne nu la gestul întîmplător, reflex, cotidian, ci la gestul teatral, amplificat de cutia de rezonanţă a scenei, prin excelenţă creator de perspectivă, de sens, tocmai fiindcă are o intenţionalitate deliberată, ceva din funcţia lui magică de odinioară, din epica ce o cuprindea, transpare în eficacitatea psihologică pe care o manifestă, ca element de expresie. Laurence Olivier de exemplu, în *Richard al III-lea*, cînd îi întinde mîna lordului Buckingham şi o lasă brusc în jos, ca să-l silească să îngenuncheze, pentru a i-o săruta, rezumă într-o mişcare de două secunde, toată ambiţia lui monstruoasă. Bălţăţeanu, în rolul baronului din *Azilul de noapte*, cînd intră în scenă, şovăind, coborînd treptele scării ce duce la subsol, cu un chiştoc în colţul gurii, şi cînd chiştocul spre care îndoaie scîrbit mîna, îi cade jos dintre buze, înainte de a fi atins de degete — exprimă cu o colosală forţă simbolică, verdictul pe care istoria îl dă unei întregi clase sociale prăbuşite. Iar Aura Buzescu, în *Cei din Dangaard*, cînd pune mîna pe sticla cu otravă şi priveşte crispată peste umăr îndărăt spre fiul ei desfrînat care moţăie beat într-un fotoliu, şi pe care-l va executa cu luciditate, schiţează printr-un singur gest, un caracter de o voinţă inflexibilă.

Care este esenţa gestului dramatic? Cum ar putea fi definit? Cea mai izbitoare definiţie ţi-o sugerează, în mod paradoxal, tocmai jocul unui actor slab. Atunci, între idee, sentiment şi expresia lor corporală se produce un hiat ce dezvăluie, negativ, prin defecţiunea ansamblului, *mecanica* adevărată a complexului psiho-fizic ce ar trebui să anime personajul. Dezarticularea, prin arbitrariul, prin dezordinea ei supărătoare, te obligă să aplici pe loc corectivul de rigoare, să reconstitui, ideal, modelul perfect. E aici ceva din mentalitatea spectatorului de la meciurile de box, care, obiectiv, din stal, plasează totdeauna mai bine upercuturile ratate. Neangrenat armonic, lipsit de finalitate, gestul stîngaci îţi revelează dintr-o dată *necesitatea* pe care ar fi trebuit să o aibă. De altfel, în cazul acesta — teatrul fiind, între altele, o problemă de mişcare, de mişcare ordonată, călăuzită de legi precise — cuvîntul mecanică încetează de a mai fi o metaforă, el devenind o condiţie constitutivă actului dramatic. Şi cum actul dramatic cel mai concret, cel mai dinamic, este gestul, întărire sau prelungire spaţială a sentimentului, ideii — gestul se supune cu precădere unei mecanici riguroase, unei mecanici extrem de subtile. De aceea, lipsa de măsură în gestică, mai mult chiar decît în debitul verbal, se face numaidecît simţită. Cînd actorul „se exteriorizează", fără o corelaţie directă între afect şi mişcare. înecînd emoţia într-o gesticulaţie retorică, între conştiinţă şi corp se produce o ruptură. Actorul, în acel moment, nu mai *există*. E ca o păpuşă trasă de sfori. Cînd se „interiorizează", renunţînd la orice expresie corporală, cu bună ştiinţă, uzînd de fapt de aceeaşi retorică, însă de o retorică la polul opus, în surdină — corpul nemaitresărind la vibraţiile sufletului (afară doar dacă nu se urmăreşte anume acest lucru), actorul se transformă într-un obiect sonor, ce încarcă inert spaţiul. „Prea dă din mîini", sau „nu ştie

www.cimec.ro

ce să facă cu mîinile", — înaintea oricărei alte judecăți. critica spectatorului simplu, cu bun simț, se referă întîi, și nu întîmplător, la *gest*, fiindcă gestul, vizual, mai direct, mai „fenomenal" decît cuvîntul, face ca personajul să fie sau nu, *prezent*.

Stăpîn pe nervii, pe mușchii, pe articulațiile organismului său, actorul adevărat e un magician care se recreează permanent pe sine, agitat de mediu *(Totus mundus agit histrionem)* și care „agită" materia. Un semn în clipa cea mai prielnică și obiectul din preajma lui tresare. O clipă mai de vreme sau mai tîrziu, grăbindu-se sau întîrziind, și minunea nu s-ar fi produs. Neintegrat în durata lui reală, gestul își pierde orice efect, își pierde funcțiunea.

O tendință a unora dintre actorii noștri, mai ales a actorilor tineri — și asta datorită unei greșite orientări regizorale, căzută în manierism — este de a se retrage înăuntru, de a suspenda gestul, de a se „spiritualiza", cu un fel de oroare față de complementul fizic al emoției, dîndu-se curs prejudecății că absența mișcării solicită mai mult atenția spectatorului, fixînd replica, încărcînd-o de rezonanțe. Nimic mai antiteatral! Aici de altminteri se manifestă una din limitele teatrului psihologic, ale teatrului obosit, blazat. Pentru un teatru de acțiune, „reteatralizat", după o expresie la modă, bazat pe mișcare, pe folosirea totală a posibilităților ființei umane, adică mergînd la izvoarele cele mai curate ale genului dramatic, acordul dintre conștiință și reflexul ei spațial este o condiție elementară. Condiție care reclamă însă multă măsură și tact.

Fiindcă totul este o chestiune de echilibru. În gest nu trebuie să fie mai mult decît în cuvînt și nici în cuvînt decît în gest. Dacă am compara anatomia corpului cu un sistem complicat de pîrghii, energia pe care i-o transmite cuvîntul, cu toate iradiațiile lui, ar trebui să corespundă economic exact sumei mișcărilor realizate. Altfel, prin exces sau penurie, mașina nu mai dă randament. Sau merge anapoda.

Constantin ȚOIU

Dialog constructiv

Un grup de critici dramatici și oameni de teatru din Capitală a vizionat, luna trecută, spectacolul *Paharul cu apă* în montarea Teatrului de Stat din Brăila (regia: G. Negri). Cu acest prilej a avut loc o amplă consfătuire la care au participat oaspeții și întreg consiliul artistic al teatrului. S-a luat în discuție calitatea spectacolului și — legată de aceasta — cronica apărută în revista „Teatrul" (nr. 9) sub titlul *O performanță*, semnată de Mircea Alexandrescu.

Au luat cuvîntul, rînd pe rînd: Horia Deleanu, redactor șef al revistei „Teatrul", Ianis Veakis, regizor și profesor la Institutul de Teatru, Valentin Silvestru, critic dramatic, și Florian Potra, critic dramatic — toți din București, precum și: Victoria Dinu, directoarea Teatrului de Stat din Brăila, G. Negri, P. Varduca, D. Dinulescu, R. Gheorghiu, R. Anghelescu, E. Eftimiu, A. Macri-Iliescu, Iulian Bradu, T. Dimitrescu și D. Pîslaru, regizori și actori, membri ai consiliului artistic al teatrului din Brăila.

Dezbaterile au pus, pe de o parte, sub semnul întrebării oportunitatea includerii în repertoriul teatrului brăilean a comediei *Paharul cu apă* de E. Scribe, iar, pe de altă parte, au consemnat nivelul submediocru al spectacolului. Personajele n-au căpătat conturul necesar, regia n-a luat o poziție prea bine definită față de semnificațiile caracterelor, acțiunea și dialogul au fost lipsite de ritm, după cum spectacolul, în ansamblu, n-a avut vervă și spirit, cu excepția finalului unde tonul s-a redresat în oarecare măsură. Interpreții au jucat într-o manieră îngroșată, plată, iar cadrul scenografic a fost socotit eterogen, fără o funcție valabilă în articularea montării. Toate aceste observații critice au fost unanim acceptate de vorbitori.

www.cimec.ro

Astfel, s-a constatat că aprecierea generală a cronicii *O performanță* corespunde întru totul realității spectacolului, chiar și la intervalul de cîteva luni de la scrierea ei. În ceea ce privește formulările cronicii s-a observat, de asemenea în unanimitate, că ele au fost excesive, inclusiv ideea din concluzie, prin care se confunda calitatea spectacolului *Paharul cu apă* cu întreaga activitate a teatrului brăilean în ultimii doi ani, deși spectacolul putea fi considerat reprezentativ, întrucît făcuse obiectul unui turneu în Capitală (unde a și fost vizionat de autorul cronicii).

Discuțiile au fost foarte rodnice, ele aruncînd o lumină nouă și interesantă asupra relației dintre spectacol și oglindirea lui în presă. S-au tras învățăminte și dintr-o parte și din alta : realizatorii de spectacole au înțeles că trebuie să lupte necontenit pentru calitate, pentru artă autentică, iar critica teatrală a desprins încă o dată importanța cuvîntului tipărit și vastul ecou stîrnit de acesta, reținînd că — fără a se renunța la mijloacele polemicii și ale ironiei — reflectarea muncii artistice trebuie ferită de concluzii pripite și de tentația unui joc stilistic excesiv.

Intîlnirea de la Brăila constituie un bun început de dialog constructiv între critica dramatică și creatorii de spectacole, întrucît asemenea contacte directe înlătură neînțelegerile reciproce, elucidează o seamă de probleme de specialitate și contribuie la realizarea unui climat de colaborare principială între cei ce joacă pe scenă și cei ce scriu despre fenomenul teatral viu.

Red.

www.cimec.ro

Festivalul teatrelor de dramă și muzicale din U.R.S.S.

Avînd sprijinul total al Ministerului Culturii al U.R.S.S., propunerea cîtorva colective de creație teatrală din Uniunea Sovietică, de a se organiza *o întrecere socialistă* pentru pregătirea în cît mai bune condiții a manifestărilor prilejuite de data jubiliară de 7 Noiembrie, s-a concretizat, așa cum am arătat în unul din numerele precedente ale revistei noastre, într-un festival al teatrelor de dramă și al celor muzicale, al corurilor și ansamblurilor artistice. În prezent, prima etapă — republicană — a festivalului se apropie de sfîrșit, ea urmînd să se încheie la 15 noiembrie. Ulterior, în perioada noiembrie-decembrie, spectacolele distinse și selecționate pe parcurs vor fi prezentate în finală la Moscova.

Răspunzînd întrebării unui corespondent de presă cu privire la munca teatrelor în lumina și în cadrul obiectivelor acestui festival, tov. Kiril Siriaev, directorul teatrelor din Ministerul Culturii al U.R.S.S., a declarat, între altele, următoarele :

— Oamenii noștri de teatru s-au străduit să întîmpine marea sărbătoare a poporului sovietic prezentînd publicului lucrări care să prilejuiască demonstrarea, cu o forță reînnoită, a maturității artei noastre, a orientării ei civice, a diversității genurilor ei, a profunzimii conținutului, îmbinată cu pregnanța și cutezanța formelor.

Cît privește teatrele din Moscova, tematica spectacolelor pe care le-au pregătit este foarte variată. Ea îmbrățișează aspecte ale vieții societății sovietice, începînd cu Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și pînă în zilele noastre. Astfel, printre spectacolele prezentate de colectivul acelui vechi așezămînt teatral rusesc, care este Teatrul Mic Academic, se cuvine să menționăm în primul rînd *Izvorul veșnic*. Această operă a scriitorului Dmitri Zorin reînvie pe scenă viața satului rusesc din anii 1922—23, procesul intensificării activității revoluționare a maselor țărănești. Evenimentele din piesă înfățișează și coincid cu ultima perioadă din viața marelui conducător al revoluției : Vladimir Ilici Lenin.

Alături de piesa renumitului scriitor sovietic Leonid Leonov : *Caleașca de aur* — închinată tăriei de caracter și înaltelor virtuți morale de care dau dovadă oamenii sovietici — Teatrul Academic de Artă (MHAT) se înfățișează publicului și cu piesa *Dmitri Stoianov*, aparținînd scriitoarei B. Levantovskaia din Irkutsk, care oglindește munca, traiul de fiecare zi și dragostea tineretului sovietic. Apoi, pe scena unuia din cele mai de seamă colective artistice din capitală — Teatrul „Vahtangov" — va putea fi văzută în zilele festive piesa în versuri *Marele Kiril*, care ne va zugrăvi personalitatea unui muncitor bolșevic în pragul revoluției din 1917. Este ultima parte a trilogiei dramatice pe care poetul Ilia Selvinski a consacrat-o drumului istoric al poporului sovietic. Și în acest spectacol va apărea Lenin. În septembrie, după cum se știe, ansamblul teatrului „Vahtangov" a prezentat, tot în cadrul festivalului jubiliar,

www.cimec.ro

comedia lirică *Surorile* de Fedor Knorre, lucrare consacrată tineretului sovietic.

De altfel — a continuat tov. K. Siriaev — trebuie precizat că tema tineretului ocupă un loc central în repertoriul festiv al teatrelor moscovite. De pildă, Teatrul „Ermolova" a ales piesa poetică *Să fie cu noroc* de Mihail Svetlov, ai cărei eroi sînt tineri şi tinere, plecaţi să cucerească pămînturile înţelenite. Tot din mijlocul lor provin şi eroii unei alte piese închinate tineretului: *Tovarăşii romantici* de Mark Sobol, care poate fi văzută pe scena Teatrului Comsomolului Leninist.

Colectivul Teatrului „V. Maiakovski" lucrează în momentul de faţă la desăvîrşirea spectacolului *Livezile din Polovceansk* de L. Leonov, în care se arată victoria noului asupra vechiului în societatea sovietică.

Deşi în materie de artă, datele statistice nu sînt cele mai grăitoare, amănuntele următoare, date de tov. Siriaev — e drept, meritînd numai în parte calificativul de „statistice" — ni se par grăitoare şi în măsură să sugereze mai precis amploarea şi caracterul manifestărilor din cadrul acestui festival:

— În cinstea marii sărbători, toate teatrele de dramă din Uniunea Sovietică vor realiza mai bine de trei sute de noi montări, recurgînd la cele mai izbutite lucrări dramatice din trecut şi la tezaurul dramaturgiei sovietice multinaţionale.

Cele mai multe piese sînt inspirate din istoria revoluţiei şi fac parte din fondul de aur al dramaturgiei sovietice. Astfel, peste optzeci de teatre vor prezenta *Liubov Iarovaia, Trenul blindat 14—69, Tragedia optimistă, Sfîrşitul escadrei, Intervenţia* şi dramatizarea romanului *Înfrîngerea* de A. Fadeev; aceste opere vor răsuna în limbile rusă, ucraineană, gruzină, belorusă, estonă, letonă, armeană, azerbaidjană, tadjică şi kirghiză, în 76 oraşe ale Uniunii Sovietice.

Trecutul revoluţionar al popoarelor din republicile unionale este zugrăvit într-o serie de piese: *Maira* de dramaturgul kazah A. Tajibaev, *Lumina de la răsărit* de scriitorul belorus P. Glebka, *Vueşte Marea Baltică* de dramaturgul leton A. Grigulis şi *Hotarul sîngeros* de M. Zarudnîi, dramaturg ucrainean. Aceste piese vor fi montate pe scenele teatrelor din Alma-Ata, Minsk, Riga şi Viniţa.

O sarcină de onoare a colectivelor teatrale a fost pregătirea unor spectacole cu noi lucrări dramatice consacrate realităţii sovietice de astăzi, omului sovietic şi muncii lui însufleţite. Printre piesele scrise pe aceste teme şi care au fost şi vor fi reprezentate în cadrul festivalului, cele mai interesante ni se par a fi *Înfruntînd vînturile* de N. Virta (R.S.F.S.R.), *De ce surîdeau stelele* de A. Korneiciuk (R.S.S. Ucraineană), *Conştiinţa* de E. Rannet (R.S.S. Estonă), *Frumoasa din Sirvana* de Z. Mamedhanli (R.S.S. Azerbaidjană), *O trestie în bătaia vîntului* de G. Berzenaşvili (R.S.S. Gruzină).

În încheiere, tov. Siriaev a spus:

— În teatrele ţării sovietice domneşte, în prezent, o atmosferă de muncă intensă, însufleţită, voioasă. Este neîndoielnic că ea va contribui la o şi mai bogată înflorire, în viitor, a artei teatrale în ţara noastră.

Crezul unui artist

„Dacă vrea să-şi stăpînească meşteşugul în cele mai intime detalii, dacă vrea să fie după dumnezeu stăpîn absolut al navei ce poartă numele „spectacol", dacă vrea să fie artist inspirat şi analist riguros şi să îmbine armonia artei cu algebra raţiunii, directorul de scenă trebuie să fie înainte de toate un om de artă, aidoma scriitorului, pictorului, actorului sau compozitorului". Cuvintele îi aparţin cunoscutului regizor sovietic Nikolai Ohlopkov şi ele deschid articolul său „Arta directorului de scenă", apărut în „Littérature soviétique" nr. 5/1957.

În cuvinte puţine, cu numeroase implicaţii într-o experienţă personală, regizorul sovietic împărtăşeşte cîteva consideraţii asupra artei regizorului şi cerinţelor cărora trebuie să li se supună.

„Directorul de scenă, subliniază Ohlopkov, ca şi oricare alt artist, trebuie să filtreze el însuşi fiecare imagine, să înregistreze fiecare fapt important, fiecare sentiment autentic şi complex". Pentru a putea desprinde din realitatea înconjurătoare şi transpune scenic tocmai faptele şi sentimentele autentice, regizorului i se cere o considerabilă bogăţie intelectuală dublată de o imaginaţie poetică fertilă.

Artistul este înainte de toate un modelator al sufletului omenesc. Oricare ar fi

www.cimec.ro

opera căreia îi insuflă viața, el trebuie să adopte o atitudine determinată în raport cu ea. În ultimă analiză, această poziție, depășind cadrul strict al lucrării dramatice date, se raportează la însăși esența vieții : sau artistul pledează pentru viață și dezvoltarea ei, sau, dimpotrivă, el aduce elogiu obscurității și vidului. De aceea, în momentul în care regizorul parcurge pentru prima oară un text dramatic, el trebuie să stabilească cu claritate două lucruri : în numele cui și pentru cine anume creează spectacolul. Regizorului i se cere să descifreze cu îndrăzneală, dar și cu infinită delicatețe, spiritul lucrării date. Alegind o piesă, regizorul trebuie „să cunoască sau să caute soluția problemelor pe care le ridică textul dramatic. De aceea, înainte de a hotărî asupra modalităților de transpunere scenică a lucrării, regizorul trebuie să știe unde anume va avea de căutat soluția acestor probleme". În acest sens, Ohlopkov relatează experiența sa personală în ce privește montarea lui *Hamlet*. După îndelungi căutări, în atmosfera unei complete izolări de lume, după parcurgerea a nenumărate tratate de specialitate ca să găsească soluțiile optime la diversitatea problemelor ridicate de textul shakespearean, el a avut revelația că principala cheie pentru descifrarea tragedei lui Shakespeare nu trebuie căutată în afara lumii ci dimpotrivă, în clocotul și tumultul ei.

„Port convingerea, subliniază Ohlopkov, că regizorul pătrunde cu atît mai repede în sanctuarul de idei al dramaturgului, cu cît el însuși este mai modern. Și cu cît va fi mai adîncă și cuprinzătoare această înțelegere, cu atît va fi mai contemporană concepția spectacolului... Omul de artă trebuie să asculte glasul epocii sale, pentru a putea reprezenta fără grimă „vîrsta istoriei" cum spune Shakespeare".

Autorul articolului amintește de teatrul cehoslovac „D" care-și schimbă anual titulatura : D-1956, D-1957, D-1958, marcînd în acest fel, contemporaneitatea sa.

Opera de artă, subliniază Nikolai Ohlopkov, este neînsuflețită dacă reprezintă viața numai de dragul reprezentării vieții, adică, dacă această transpunere a vieții pe plan artistic nu este generată de una din ideile majore ale epocii în care a fost scrisă respectiva lucrare, dacă ea nu conține o întrebare sau un răspuns la o întrebare. Exemplul pe care-l oferă Stanislavski, Meyerhold, Nemirovici-Dancenko, Gordon Craig, Max Reinhardt, demonstrează grăitor că cele mai luminoase victorii sînt obținute numai atunci cînd pătrunderea în detaliile subtile ale operei dramatice se îmbină cu o îndrăzneață căutare de noi soluții scenice, într-un spirit de înaltă contemporaneitate.

Nikolai Ohlopkov atrage însă atenția asupra primejdiilor ce pîndesc regizorul pe această cale. Una dintre ele, în cazul concret al dramaturgiei shakespeareene, este tentația pastișei după teatrul din epoca marelui dramaturg. Reinhardt, spre exemplu, a pierdut mult timp căutînd să reconstituie teatrul elizabetan. Asemenea căutări „arheologice" pot fi întîlnite în activitatea lui Charles Kean sau Henry Irving și în spectacolele teatrului de la Meiningen. „Nu afirm că caracteristicile convenționale ale teatrului trebuie să excludă elementele arheologice, dar cînd acestea devin un scop în sine, este evident că regizorul nu și-a pus întrebarea ce rațiune a avut scrierea piesei". Și Ohlopkov precizează : „Poetul dramatic nu este un exeget al istoriei, a spus Lessing. El nu relatează faptul istoric și nici nu-l readuce la viață de dragul adevărului istoric în sine, ci în numele unui alt obiectiv, mult mai elevat". În fiecare epocă, regizorul dispune de noi modalități pentru a sublinia intențiile autorului. Aceste modalități sînt inspirate de epoca în care trăiește, sînt la nivelul capacității sale intelectuale, în deplină concordanță cu experiența și exigențele sale, căci „viața artei nu poate fi concepută în afara unei continue dezvoltări, a unor căutări permanente și îndrăznețe".

Ultima parte a articolului lui N. Ohlopkov se referă la modalitățile de creare ale unor caractere de reală autenticitate artistică. Pe ce cale se obțin asemenea caractere ? Trebuie artistul să acorde prepondereță cunoașterii vieții și spiritului rațional în detrimentul imaginației și sentimentelor ? Soluții universale în acest domeniu nu pot fi elaborate. Totuși, vine să precizeze N. Ohlopkov, „cu cît vor fi mai puțini oameni reci și calculați și cu cît vor fi mai mulți oameni care să sufere și să rîdă împreună cu eroii lor, cu cît vor exista mai multe spirite care să vibreze la poezia lumii, cu atît vom avea mai multe opere de artă autentice".

În încheierea articolului său, Nikolai

www.cimec.ro

Ohlopkov promite să revină, de astă dată abordînd problemele ce privesc modalităţile punerii în scenă.

D. V.

Piese romîneşti în Cehoslovacia

În cursul anului 1957, dramaturgia romînă a fost prezentă pe scenele cehoslovace, cu două lucrări ale lui Mihail Se-

Afiş la „Steaua fără nume" a lui Mihail Sebastian

bastian : *Ultima oră* şi *Steaua fără nume*, care s-au reprezentat cu un deosebit succes la Praga, Karlovy Vary şi Céske Budejovice.

Traducerea acestor lucrări se datorează doctorului Jan Makarius, care a terminat de curînd şi traducerea piesei *Titanic-vals* de Tudor Muşatescu, aceasta urmînd să fie pusă în scenă la începutul anului viitor la Teatrul de Stat din Gottwaldov.

În momentul de faţă, acelaşi traducător lucrează la tălmăcirea pieselor *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri, *Patima roşie* de Mihail Sorbul şi *Capul de răţoi* de G. Ciprian, care, de asemenea, vor vedea lumina rampei în cursul anului viitor pe scenele din R. Cehoslovacă.

Piesele *Ultima oră* şi *Steaua fără nume* vor apărea şi în volum, în editura „Orbis" din Praga, în cursul acestei luni.

Dramaturgie fără viitor

Precedată de o susţinută campanie publicitară, premiera pariziană a piesei *Pisica pe acoperişul încins* a dramaturgului american Tennessee Williams a fost, de la prima reprezentare, o cădere categorică. Povestea soţului care-şi neglijează soţia, acordînd preferinţă băuturii şi pe care doar o clauză testamentară şi perseverenţa soţiei îl obligă să-şi reia obligaţiile conjugale, n-a trezit nici un ecou în rîndurile spectatorilor francezi, în schimb, a dezlănţuit un viu atac din partea presei de specialitate. Iată, spre exemplificare, cîteva din epitetele pe care Jacques Lemarchant le adresează piesei, în cronica pe care o semnează în „Figaro littéraire": „o culme a dezgustului", „adevărată porcărie", „o expoziţie de moravuri, în măsură să înjosească şi să insulte demnitatea umană". Nu ne propunem, în cadrul acestor rînduri, o analiză competentă a piesei *Pisica pe acoperişul încins*. Ne reţine însă atenţia soarta din ce în ce mai neagră ce revine pieselor americane reprezentate pe scenele franceze şi pe care premiera mai sus-amintită o confirmă deplin. Dramaturgia americană — folosind o terminologie comercială — nu mai rentează nici în Franţa, nici aiurea. Fenomenul nu e nou, primele lui simptome s-au manifestat în urmă cu cîţiva ani şi, de atunci, boala a progresat mereu. Excepţie fac piesele lui Eugene O'Neill, deşi mai puţin jucate în ultima vreme, şi lucrările lui Arthur Miller. In rest, mai toată dramaturgia importată de peste ocean nu reuşeşte să se impună.

Răceala cu care spectatorii francezi întîmpină dramaturgia nord-americană a preocupat şi preocupă o seamă de critici teatrali, care s-au străduit a descoperi cauzele

www.cimec.ro

în măsură să genereze această stare de lucruri. Interesantă prin concluziile la care ajunge, ni se pare intervenţia criticului Daniel Bernet, care în articolul „Teatrul american — melodramă condimentată — derutează spectatorii francezi", apărut în revista „Arts-Spectacles" nr. 598, reuşeşte să opereze o adîncită analiză asupra cîmpului de inspiraţie al dramaturgilor americani, cît şi asupra modalităţilor de construcţie a textului dramatic.

„Odată cu nylonul şi coca-cola, Franţa eliberată descoperea acum aproape zece ani, chipul teatrului american, puţin cunoscut pînă atunci, cu excepţia lui O'Neill, precursorul. Dar noua dramaturgie părea altfel dozată decît aceea a autorului *Împăratului Jones,* care aparţinea epocii prohibiţiei, austerităţii puritane şi crahului economic". Cu toate acestea, în primii ani după terminarea războiului, piesele americane s-au bucurat de vogă, înregistrînd succese. Astfel e cazul unor spectacole, ca : *Drumul tutunului, Menajeria de sticlă* şi altele, pe care spectatorii francezi le-au vizionat cu sincer interes. Ce anume explică această schimbare de atitudine din partea publicului francez ? „Cauzele succesului (înregistrat de piesele amintite, *n.n.),* precizează Daniel Bernet, rezidă în primul rînd în interesul pentru această puternică ţară, socotită de bătrîna Europă puţin caraghioasă şi care devenise dintr-odată unul din centrele importante ale lumii".

Aşadar, odată domolit interesul, nu atît pentru opera în sine, cît pentru cultura americană în ansamblu, spectatorul a început să trieze exigent materialul stampilat cu „made în U.S.A.", încercînd să desprindă valoarea intrinsecă a operei ce i se oferea. Iar rezultatul n-a întîrziat să apară. „Piesele americane, fie şi celebre, cărora le-a fost hărăzit un lung succes pe Broadway, înregistrează eşecuri la Paris... O fi publicul francez prost judecător — se întreabă autorul articolului — sau piesele sînt mediocre ?" Şi, Daniel Bernet adaugă : „Dacă am încerca să definim teatrul american din ultimii ani, cuvîntul potrivit ar fi melodramă. Autorii de peste ocean au reînviat un gen uitat, care continua să trăiască datorită cinematografului. Se înţelege e vorba de o melodramă evoluată, modernizată, dar modalităţile ei au rămas totuşi aceleaşi... Pentru a pigmenta conţinutul, se adaugă, de la caz la caz, erotism, perversiune, sadisme, drogomanie. In ce priveşte personajele, ele exhibă complexe, pe care orice spectator, cititor al revistei „Life", le recunoaşte cu uşurinţă".

Concluziile lui Daniel Bernet sînt categorice : „Teatrul american e convenţional... prefabricat, în măsură să satisfacă conformismul spectatorului american, care, bănuiesc eu, se duce la teatru ştiind foarte bine ce-i va fi dat să vadă, fiind sigur că va trăi emoţiile şi tulburarea senzuală pe care le doreşte şi, mai ales, se va amuza, convins fiind că pornirile sale moralizatoare vor fi pe deplin satisfăcute pînă la urmă".

Concluziile vizează un anumit public şi, firesc, o anumită dramaturgie. In Statele Unite se dezvoltă astăzi şi o dramaturgie sănătoasă, ce dezbate problemele majore ale realităţii şi care îşi croieşte cu greu drum spre scenele teatrelor americane şi europene. Această dramaturgie, oriunde a fost reprezentată, a cîştigat adeziunea maselor de spectatori. Avem convingerea că, reprezentată pe scenele franceze, ar cunoaşte succesul meritat. Directorii teatrelor franceze, din motive binecunoscute, evită să-i acorde accesul pe scenă, oferind spectatorului francez o gamă variată de inepţii exhibiţioniste, frizînd patologicul şi demenţa, pe placul obişnuiţilor frecventatori ai sălilor de teatru de pe Broadway. Desigur, în ce priveşte această dramaturgie, punctul de vedere expus de Daniel Bernet ni se pare judicios.

Colocviu despre perenitatea lui Shaw

Dezbaterile ştiinţifice în materie de dramaturgie ridică din nou, în ultima vreme, problema perenităţii, implicit, a actualităţii lui Shaw. In această ordine de idei, socotim interesant să semnalăm atenţiei cititorilor noştri un colocviu care a întrunit, în paginile revistei „Le Théâtre dans le Monde" (vol. VI, 1, 1957) opiniile lui Alec Clunes, cunoscut actor şi om de teatru englez, fost o vreme director al lui „Arts Theatre" din Londra, ale lui Lionel Hale, critic şi autor dramatic şi ale lui Wolf Mankowitz, bine cunoscută figură în lumea teatrală a Angliei.

Nu e în intenţia noastră să rezumăm

www.cimec.ro

spusele celor trei interlocutori, nici să le comentăm, în amănunte. Ne mulţumim să reproducem un crîmpei din discuţia lor, pentru că — dincolo de unele divergenţe circumscrise la anumite aspecte, parţiale, ale creaţiei lui Shaw — el exprimă un punct de vedere comun interlocutorilor în cauză şi arar întîlnit în cercurile „autorizate" ale teatrografiei occidentale.

Răspunzînd unei întrebări lansate de Hale în privinţa raportului dintre — citătm — „obiectivele mărturisit propagandistice" ale lui Shaw şi prestigiul lui de dramaturg, Mankowitz observă următoarele: „Lor (acelor „obiective... etc. etc. — *n. red.)* le datorează el că este ceea ce este. După mine, unul, valoarea lui Shaw şi interesul principal pe care-l stîrneşte, izvorăsc din faptul că a fost un propagandist în domeniul teatrului. El a jucat un rol însemnat în maturizarea opiniei publice, făcînd ca ea să devină mai puţin barbară, mai civilizată, mai raţională, mai umană decît fusese înainte de a-şi fi început Shaw activitatea de scriitor. Nu există contribuţie mai de preţ pe care un dramaturg sau vreun alt scriitor să o poată aduce la dezvoltarea societăţii".

La aceasta, Clunes replică: „Eu, în orice caz, nu sînt partizanul teoriei curente, după care, cum se spune, cînd propagandistul intră pe uşă, artistul iese pe fereastră!"

Pentru ca Mankowitz să conchidă: „Aşa e: fără marile lui obiective propagandistice, Shaw nu ar fi decît un farsor; lor le datorează marea lui însemnătate".

Ştiri din . . .

U. R. S. S.

● În cadrul decadei artei şi culturii gruzine care a avut loc la Moscova în vara acestui an, Teatrul de Dramă „Rustaveli" a prezentat piesa *Boris Godunov* pe care a montat-o anume pentru acest prilej. Regia spectacolului este semnată de D. Aleksidze.

● Anul acesta, o nouă promoţie de 18 actori şi 14 regizori au absolvit cursurile Institutului de artă teatrală „A. V. Lunacearski" din Moscova. Cu prilejul examenului de diplomă, tinerii absolvenţi au prezentat spectacolele *Ţarul Fedor Ivanovici, Livada cu vişini, Fata fără zestre* şi *Steaua fără nume.*

● În cadrul spectacolelor prezentate cu prilejul festivalului „Primăvara teatrală a ţărilor transcaucaziene", teatrul Azizbekov din R.S.S. Azerbaidjană a prezentat în premieră comedia *Frumoasa din Şirvana* de Enver Mamedhan. Subiectul piesei este următorul:

În pofida faptului că colhoznicii azerbaidjeni au cultivat un nou soi de măr numit „Frumoasa din Şirvana" care prezintă numeroase calităţi în măsură să-i asigure o largă răspîndire în regiunile calde ale sudului, doi dintre colaboratorii institutului pomicol, Vahidov şi Zakirov, adevăraţi birocraţi ai muncii ştiinţifice, încearcă să impună un alt soi de măr obţinut de academicianul Mudrov şi în special recomandat în regiunile nordice. Împotriva celor doi birocraţi luptă Telli, preşedinta unui colhoz, şi tînărul agronom Şeida, fiul lui Zakirov. Telli îi acuză pe cei doi colaboratori ai institutului că-şi irosesc timpul în cercetări inutile, nefolositoare şi nelegate de necesităţile reale ale colhoznicilor. În ce-l priveşte pe Şeida, pe cale să-şi susţină dizertaţia de aspirant la Leningrad, el are curajul să renunţe la propria lui lucrare de dizertaţie, mai ales atunci cînd îşi dă seama că a folosit la întocmirea ei o serie de teze dogmatice — doborîte de practica vie — pentru a combate cu curaj falsele „autorităţi" ştiinţifice în rîndul cărora se numără şi propriul său tată.

Piesa *Frumoasa din Şirvana* s-a bucurat de o caldă primire din partea spectatorilor festivalului „Primăvara teatrală a ţărilor transcaucaziene".

● Pentru noua stagiune teatrală, Teatrul Regional de Dramă din Moscova a reţinut piesa *Oşkanovii* de M. Storojevo, Teatrul Armatei Sovietice piesa *Caravana* de I. Stock, M.H.A.T.-ul piesa *Jupiter se amuză* de A. Cronin, iar Teatrul Academic Mic piesa scriitoarei finlandeze Hella Vuolioki *Cuibul de piatră.*

● În ultimii ani a căpătat o deosebită amploare activitatea secţiei de teatru din cadrul Societăţii Unionale pentru relaţiile culturale cu străinătatea. Astăzi, secţia numără 150 de membri. Preşedintele secţiei este regizorul I. Zavadski, vicepreşedinţi: V. Barsova, I. Moiseev şi P. Markov, iar secretari: G. Boiadjiev şi A. Saps.

www.cimec.ro

Recent, G. Boiadjiev i-a împărtăşit unui corespondent al revistei „Teatr" cîteva din obiectivele şi realizările secţiei de teatru. „Activitatea noastră se îndreaptă spre două direcţii, a spus el. Organizăm întîlniri între oamenii noştri de teatru şi regizorii, artiştii şi scenografii care ne vizitează ţara. Pe de altă parte, ne străduim să facem arta sovietică cunoscută în străinătate".

● Teatrul de Satiră din Moscova a prezentat în premieră, puţină vreme înainte de închiderea stagiunii, piesa scriitorului italian Eduardo De Filippo *Minciuna are picioare lungi*, pe care o menţine şi în repertoriul din stagiunea aceasta.

Franţa

Trei regizori şi anume: Roger Planchon, creatorul şi animatorul formaţiei de la Teatrul Comedia din Lyon, Roger Pauster şi Sylvain Domm s-au unit într-o Asociaţie teatrală constituită după modelul fostului „Cartel" a lui Dullin, Baty, Jouvet şi Pitoeff. Prin semnarea actului de asociaţie cei trei regizori se obligă să rezolve în comun problemele privind conducerea artistică şi administrativă a celor trei formaţii artistice. Pe viitor, fiecare dintre ansambluri va juca succesiv la Paris, Lyon şi în nordul Franţei.

● Pentru a veni în ajutorul acelora care studiază istoria teatrului şi dramaturgiei, la Sorbonna a fost inaugurat un ciclu de prelegeri privind următoarele probleme: „Regia", „Muzica în teatru", „Coregrafie". Lecţiile sînt ţinute de André Bol, Rolland Manuel şi respectiv Serge Lifar.

● O nouă stagiune teatrală şi-a început viaţa. Teatrele pariziene şi-au anunţat în cea mai mare parte, planurile de repertoriu care, imprecise încă în ce priveşte cea de a doua jumătate a stagiunii, fixează cu certitudine orientarea şi alegerea teatrelor pentru aceste ultime luni ale anului 1957. Ca şi în anii precedenţi, preferinţa multor teatre s-a îndreptat spre producţia bulevardieră. Iată, spre exemplificare, cîteva teme care-şi vor găsi transpunerea şi prelucrarea scenică pînă la 31 decembrie 1957: „pe bordul unei fregate se formează eternul triunghi" (*Inima sburătoare*, de Claude André Puget la Teatrul Antoine), sau „inima oscilează între trei" (*Inima mea oscilează* de Michel Duran la Teatrul Arts), „panele de cauciuc, deschid uneori drum aventurii" (*Monsieur Masure* de Claude Magnier la Comédie Wagram).

Alături de acestea, descoperim însă în repertoriu şi piese de valoare reală dintre care unele, deşi aureolate de o faimă mondială, nu şi-au găsit pînă acum locul pe afişul teatral francez. Ne referim la piesa *Vedere de pe pod* de Arthur Miller (la Antoine), dramatizarea după *Idiotul* de Dostoievski şi *Ultima etapă* de E. M. Remarque (la Bruyère), *Jurnalul Annei Frank* (la Montparnasse — Gaston Baty), *Blestemate fantome* de Eduardo De Filippo (la Vieux Colombier).

Aşadar, repertoriul de conţinut este alcătuit, ca şi în anii precedenţi, tot pe seama dramaturgiei străine. Noua stagiune 1957—58 se deschide sub semnul aceluiaşi impas al dramaturgiei franceze care, de cîţiva ani, ameninţă întreaga mişcare teatrală franceză cu o criză de proporţii neobişnuite.

Cît priveşte repertoriul clasic, el va fi prezent pe afişul noii stagiuni datorită Teatrului Naţional Popular (care deschide stagiunea cu *Fedra* lui Racine) şi Comediei Franceze, sala Richelieu.

R. P. Bulgaria

● Teatrul popular de păpuşi din Plovdiv a prezentat în premieră spectacolul *Gulliver în ţara piticilor*. Adaptarea scenică a cunoscutului roman a lui Jonathan Swift este semnată de E. Danko.

● Teatrul Tineretului din Sofia a prezentat un interesant spectacol coupé format din piesele *Rusalka* (primul tablou) şi *Oaspetele de piatră* de A. S. Puşkin. Direcţia de scenă a spectacolului aparţine lui Boian Danovski şi Ghertruda Lukanova.

S. U. A.

● Teatrul Lyceum din New-York a prezentat în premieră cunoscuta piesă a dramaturgului italian Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano*, în timp ce teatrul Phoenix a montat *Omul cel bun din Sezuan* de Bertolt Brecht.

● In peisajul mişcării teatrale din Statele Unite, un loc important revine activităţii diverselor ansambluri artistice ale universităţilor americane. Organizîndu-şi activitatea artistică pe alte baze decît teatrele comerciale, formaţiile studenţeşti au

www.cimec.ro

promovat în primul rînd un repertoriu de calitate, date fiind obiectivele educative urmărite. Recent a avut loc a 12-a conferință anuală a Asociației Teatrale Educative Americane sub auspiciile căreia își desfășoară activitatea formațiile amatoare studențești. Cu acest prilej, președintele asociației, Frank M. Whiting a prezentat un raport în care a subliniat importanța activității teatrale studențești ca una din formele cele mai de seamă de educare a tineretului. „Teatrul, a spus el printre altele, are o uriașă și eficientă semnificație democratică, de bună seamă dacă spectacolul teatral este prezentat în condiții demne".

R. Cehoslovacă

● Teatrul Realist Zdenek Nejedly din Praga a deschis noua stagiune cu reluarea piesei *Noapte bună, Patricia* de dramaturgul italian Aldo De Benedetti pe care a reprezentat-o în premieră cu puțin înainte de sfîrșitul trecutei stagiuni.

● În incinta teatrului P. O. Hviezdoslav din Bratislava s-a desfășurat etapa preliminară a Concursului „Recolta teatrală 1957", la care au luat parte majoritatea teatrelor din Slovacia. Comisia de selecționare a avut prilejul să vizioneze spectacole ca: *Maria Stuart* de Schiller (Teatrul din Zilina), *Fericirea furată* de J. Franko (Teatrul Ucrainean din Presov), *Antigona* de Sofocle (Teatrul Armatei din Martin) și altele.

● Înainte de închiderea stagiunii trecute teatrele pragheze au prezentat numeroase premiere, care sînt reluate în actuala stagiune. Dintre acestea reținem *Macbeth* de Shakespeare (Teatrul Realist Zdenek Nejedly), *Omul care aduce ploaie* de R. Nash (Teatrul Komorny), *Mariana Pineda* de Garcia Lorca (Teatrul Armatei Cehoslovace).

R. F. Germană

● Teatrul din Wuppertal a prezentat recent *Sfînta Ioana* de Bernard Shaw, rolul titular fiind interpretat de Käte Raihels de la Berliner Ensemble. Presa din Republica Democrată Germană a salutat premiera teatrului din Wuppertal, considerînd-o drept unul din cele mai importante evenimente din viața artistică a Germaniei.

● Theater am Kurfürstendamm (Berlinul de vest) a dat un ciclu de spectacole la Londra. Repertoriul acestei scurte stagiuni — a cărei conducere artistică a fost asumată de O. F. Schuh — a cuprins *Philotas* de Lessing, *Ulciorul sfărimat* de Kleist, două lucrări de Georg Büchner: *Leonce și Lena* și *Woyzeck*, iar din dramaturgia modernă (cea contemporană rămînînd totuși ocolită), *Sonata stafiilor* de Strindberg.

R. P. F. Iugoslavia

● Anul acesta, Teatrul de Dramă, din Belgrad sărbătorește zece ani de activitate. In răstimpul acestui deceniu, colectivul artistic al teatrului s-a impus ca unul dintre factorii de seamă ai mișcării teatrale, preocupat să îmbogățească repertoriul teatral atît cu lucrări ale dramaturgiei originale, cît și cu cele mai reprezentative piese ale repertoriului străin. Teatrul a deschis noua stagiune 1957—1958 în chip festiv, menit să omagieze a 40-a aniversare a Marii Revoluții din Octombrie cît și împlinirea unui deceniu de muncă pe frontul teatral.

Astfel, teatrul a montat piesa lui Vs. Vișnevski *Tragedia optimistă*.

Grecia

● Dramaturgii greci, și mai ales autorii de comedii și farse, au satirizat, nu o dată în piesele lor, o seamă de moravuri înapoiate, legate mai ales de viața familială, moravuri care mai dăinuie și astăzi în anumite pături ale populației. Spre sfîrșitul stagiunii 1956/57, teatrul Burnelis din Atena a prezentat în premieră o nouă comedie datorită lui Alekos Sakellarios și K. Jannakopelos, doi dintre cei mai cunoscuți autori dramatici greci contemporani, care satirizează obiceiul potrivit căruia un frate este obligat să-și căsătorească sora mai mică și să-i dea o zestre viitorului cumnat. In piesa *Fanuris și zestrea*, tînărul Fanuris, preocupat de faptul că sora lui se apropie de vîrsta de 30 de ani și a rămas nemăritată, se străduie din răsputeri să-i găsească un soț. După îndelungi căutări, el reușește să găsească un candidat la însurătoare care-i pretinde însă drept zestre o sumă pe care Fanuris n-ar fi în stare s-o strîngă niciodată. Desperarea ti-

www.cimec.ro

nărului nu cunoaşte margini. Tragicele lui frămîntări iau sfîrşit prin intervenţia unui *deus ex machina* încarnat în persoana unui căpitan de cursă lungă care, bătîndu-şi joc de toate aceste prejudecăţi, se va căsători cu tînăra fată, redîndu-i astfel lui Fanuris liniştea sufletească.

Folosind modalităţile farsei, cei doi autori greci satirizează virulent moravuri aparţinînd burgheziei şi pe care unii oameni simpli şi nevoiaşi le-au preluat fără discernămînt, creîndu-şi din ele canoane de viaţă.

Cronicarul dramatic al ziarului Acropolis, observă că „piesa găseşte un răsunet spontan în rîndurile maselor populare". Pe bună dreptate.

R. P. Polonă

● La Varşovia a început construcţia noului edificiu al Teatrului de Operă şi Balet. Construcţia clădirii, prevăzută cu cele mai moderne instalaţii tehnice, va fi terminată în cursul anului 1961.

Anglia

● Cu prilejul conferinţei anuale a Asociaţiei Dramatice Naţionale care s-a desfăşurat cu cîteva luni în urmă, Erik Jenkinson, vicepreşedintele secţiei Nord-Est a Asociaţiei, a declarat printre altele: „Oamenii spun că teatrul e în agonie, pe cale de a muri de moarte bună (desigur, Erik Jenkinson se referă la mult discutata problemă a concurenţei cinematografului şi televiziunii — *n. ns.*). Eu afirm că teatrul este pe cale de a fi asasinat de toţi aceşti antreprenori care, în ultima vreme, prezintă numai piese imorale la care un bărbat nu-şi poate duce soţia sau familia". Sarcina educării prin mijlocirea teatrului, a afirmat el, a devenit astăzi o problemă socială, ceea ce obligă oamenii de teatru să privească cu mai multă seriozitate şi responsabilitate mişcarea teatrală.

● Premiul anual al ziarului „Evening Standard" a fost atribuit pe anul 1956 actriţei Peggy Ashcroft şi actorului Paul Scofield.

R. P. Chineză

● Unul dintre eroii piesei *15.000 de monete*, de Ciju-Su Cen, este jucătorul de cărţi şi hoţul Lou poreclit şi „Şoarecele". Acesta îl omoară pe măcelarul In Su, un beţiv înrăit, căruia îi fură 15.000 de galbeni. Bănuielile cad asupra fiicei adoptive a lui In Su, cît şi asupra unei lucrătoare din casa măcelarului, pe nume Suina.

Cele două femei nevinovate sînt condamnate la moarte. Executarea pedepsei este încredinţată lui Kuan Giun, important funcţionar de stat, cunoscut pentru cinstea şi dreptatea sa. Convins de nevinovăţia celor două osîndite la moarte, el reuşeşte, înfruntînd mari greutăţi, să amîne data execuţiei pentru a cîştiga timpul necesar efectuării unor cercetări în vederea prinderii adevăratului făptaş. Datorită perseverenţei lui Kuan Giun, Lou este descoperit şi arestat, iar cele două femei, puse în libertate.

Drama *15.000 de monete* a fost de curînd tradusă în limba rusă, în vederea reprezentării ei pe scenele teatrelor sovietice.

● Teatrul de copii din Pekin reprezintă cu deosebit succes piesa *Ma-Lan Lua*, o prelucrare după o veche legendă chineză. Micii spectatori ai teatrului care urmăresc peripeţiile tinerilor îndrăgostiţi Ma-Lan Lua şi Sino Lan au prilejul să întîlnească, în desfăşurarea spectacolului, numeroase animale, păsări, plante şi fiinţe fantastice, care ajută celor doi tineri să învingă piedicile ce se ridică în calea fericirii lor.

Spania

● Politica reacţionară a cercurilor guvernamentale spaniole îşi găseşte deplina expresie şi în domeniul teatrului. Ar fi suficient să citîm spre exemplificare tendinţa forurilor de răspundere de a reînvia tradiţiile reacţionare ale teatrului religios răspîndit în Spania mai ales în sec. XVII. Astfel, de curînd a luat fiinţă o formaţie teatrală care reprezintă pentru uzul turiştilor străini *Patimile domnului*. Spectacolele au loc zilnic în orăşelul Olesa de Monasera, desfăşurîndu-se după un program sui generis: dimineaţa între 10—12 este reprezentată o primă parte a cronicii biblice, iar după amiază între 3—6, partea a doua. Pentru a veni în întîmpinarea turiştilor, textele acestor mistere sînt traduse simultan în limbile franceză şi engleză şi transmise prin căşti pe care spectatorii le pot obţine

www.cimec.ro

la cerere în schimbul unei taxe apreciabile.

Orientarea spre dramaturgia religioasă este caracteristică teatrelor profesioniste dintre care doar teatrele Espaniol, Maria Guerreiro și Lara din Madrid sînt subvenționate. Teatrul Espaniol a prezentat numai în ultimul timp piese ca *Rana luminoasă*, de Sagarr, în care eroul principal, un tînăr preot, se sacrifică pentru mîntuirea sufletelor părinților săi sau *Tereza de Hesus* de Markinie în care sînt prezentate episoade din viața unei sfinte. Alături de această dramaturgie, de nuanță liturgică, în repertoriul teatrelor profesioniste își găsesc locul și numeroase comedii, așa-zis „psihologice". Una dintre acestea, *Podul sinucigașilor*, de Ruiz Iriarte, pledează pentru salvarea oamenilor prin sinucidere.

Repertoriul de conținut contemporan, străin și național, marele repertoriu clasic nu poate ajunge, în cea mai mare parte, la luminile rampei datorită rigorilor cenzurii.

Doar teatrele universitare își permit să încalce regulile statornicite și să reprezinte uneori lucrări dramatice valoroase.

Teatrul spaniol trece incontestabil printr-una din cele mai negre perioade ale istoriei sale.

Turcia

● Opera Națională din Ankara a prezentat în premieră o lucrare inspirată de viața marelui pictor Van Gogh. Libretul extras din romanul lui Irving Stone este semnat de Orhan Asena, Aydin Gün, Bülent Sokutlu, iar muzica aparține lui Nevit Kodalli. Opera *Van Gogh* prezintă episoade din viața pictorului la Arles, Londra și Etten.

Australia

● Australian Elizabethan Theatre Trust din Sidney, sub auspiciile căruia a fost reprezentată piesa *A 17-a păpușe* de R. Lawler, a dovedit în practică, că este ferm hotărît să sprijine dezvoltarea dramaturgiei naționale australiene și în același timp, să consolideze începuturile unei activități scenice permanente în Australia.

După succesul piesei lui R. Lawler, astăzi reprezentată pe scenele engleze și americane, Australian Elizabethan Theatre Trust, care dispune de o sală de teatru proprie, înregistrează o nouă victorie cu piesa *Ned Kelly* de Douglas Stewart. Poemul dramatic în versuri *Ned Kelly* evocă figura unuia din cei mai populari eroi australieni, Ned Kelly, care, asemenea haiducilor noștri, în fruntea unei cete de răzvrătiți, ajuta pe cei săraci.

Irlanda

● Mișcarea națională de eliberare a insuflat teatrului irlandez un nou avînt, în măsură să biruie numeroasele piedici ce se ridică în calea dezvoltării sale. Deși Gate Theatre din Dublin, unul dintre cele mai importante teatre irlandeze, a fost nevoit să-și întrerupă activitatea, numeroase colective artistice înjghebate din inițiativa unor entuziaști actori continuă să joace de multe ori în săli amenajate ad-hoc, în pivnițele caselor, magazii, grajduri etc.

Am mai avut prilejul să consemnăm activitatea lui Globe Theatre, instalat în localul unei societăți pentru distribuirea gazelor, cu sediul în vecinătatea Dublinului, sau a lui Pike Theatre care-și desfășoară activitatea într-o magazie ; ambele formații se impun prin calitatea repertoriului și înaltul nivel artistic al spectacolelor lor.

O contribuție importantă la dezvoltarea mișcării teatrale naționale revine și ansamblului condus de Anne Tendhirek din Galva. Amintita formație prezintă spectacolele sale în limba galilor.

In ultima vreme, s-au impus atenției spectacolele prezentate de actorul și regizorul Cyrill Kasak, un consecvent popularizator al operei lui O'Casey și Synge. Kasak își propune „să-l redea Irlandei pe Bernard Shaw".

Toate aceste acțiuni menite să înviorezе viața teatrală din Irlanda sînt întîmpinate cu multă căldură de spectatorii irlandezi, al căror interes pentru fenomenul teatral datează din cele mai vechi timpuri.

www.cimec.ro

calendar

Maria Vasilescu a intrat în teatru la vîrsta de 11 ani, jucînd pentru prima oară rolul „Îngerului" din *Baba Hîrca*, operetă-feerie de M. Millo.

La 1865, sub directoratul lui Costache Demetriade, joacă rolul Ducesei de Marlborough, din *Paharul cu apă* de Scribe, rol care o consacră ca o actriță de mare viitor.

După mortea Mathildei Pascaly, a „moștenit" rolurile de succes ale acesteia (Mathilda din *Don Juan de Marana*, Milady din *Junețea mușchetarilor*, Camila din *Gărgăunii dragostei*, D-na Penchon din *Primarul de porunceală*, Henrietta din *Două orfeline*, Regina din *Mușchetarii*, Doamna de Chatenay din *Femeile care plîng* etc.) În 1877/78, cînd Teatrul Național bucureștean se afla sub directoratul lui Ion Ghica, Maria Vasilescu a fost angajată în „Societatea dramatică", iar în 1882, devine societară cl. I, împreună cu Aristizza Romanescu, Gr. A. Manolescu, Ștefan Iulian și Petre Vellescu.

După o carieră artistică de 40 ani, Maria Vasilescu încetează din viață la 3/15 noiembrie 1897.

Coco Demetrescu, societar al Teatrului Național din Craiova, s-a născut la Brașov, în ziua de 27 septembrie 1871.

Urmează la București școala primară și cîteva clase liceale; la vîrsta de 16 ani intră în trupa lui Gr. Manolescu (la teatrul „Dacia") cu care face apoi numeroase turnee în provincie.

Între 1892—96, urmează și absolvă Conservatorul din București, la clasa lui Ștefan Vellescu, coleg fiind cu Nicolae Soreanu, Maria Giurgea, Gogu Carussy ș.a.

În 1897, pleacă la Paris, ca bursier, urmînd cursurile lui Le Bargy și Leloir.

La reîntoarcere (1898), sub directoratul lui Petre Grădișteanu, este angajat la Teatrul Național din București, de unde demisionează curînd pentru a însoți în turnee pe Aristizza Romanescu, Petre Liciu, C. I. Nottara, frații Vlădicescu, Zaharia Burienescu, Theodor Poppescu.

În 1906 a format o trupă care a funcționat pînă în 1908, cînd este angajat la Teatrul Național din Craiova, unde joacă pînă în 1932 (cînd a și fost scos la pensie).

Mare creator de tipuri de comedie clasică și modernă, Coco Demetrescu a servit scena noastră peste 42 ani, distingîndu-se în comediile lui Molière: *Bolnavul închipuit*, *Doctor fără voie*, *Vicleniile lui Scapin*, *Tartuffe*, *Georges Dandin*, ca și în repertoriul național: *Răzvan și Vidra*, *Năpasta* (Ion), *O scrisoare pierdută*.

Societar clasa I și membru în comitetul de administrație, în acel de lectură și apoi director de scenă la Teatrul Național din Craiova, Coco Demetrescu a jucat în ultimii lui ani pe diferite scene bucureștene. A încetat din viață în ziua de 16 noiembrie 1952.

I. P. 2, c. 3094

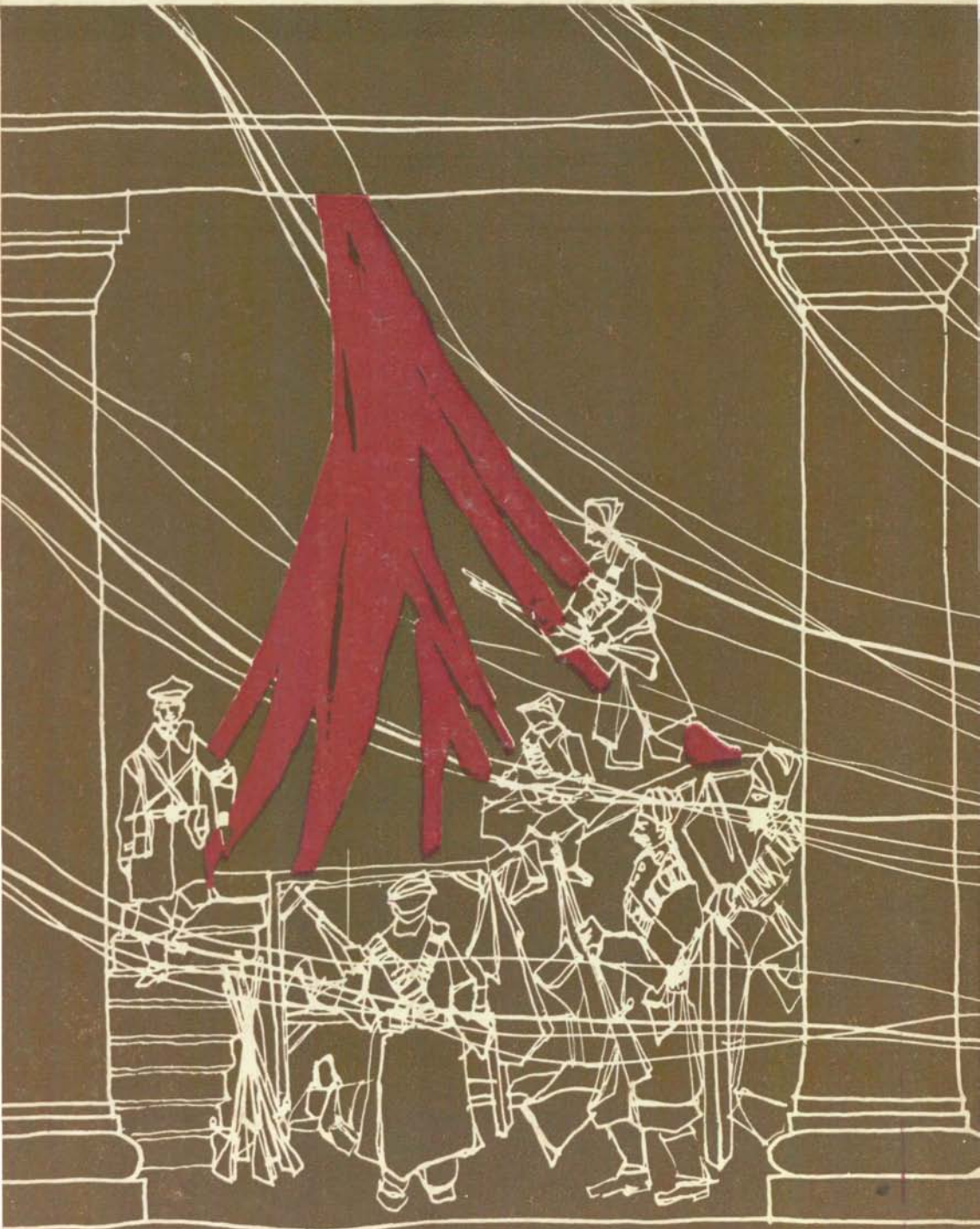
www.cimec.ro

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5 — 7 — 9 — București
Tel. 4.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro



Lei 5

www.cimec.ro